هوامش في ...
الإخراج المسرحي

د. سيد الإمام



بطاقة فهرسة

مكتبة جزيرة الورد

اســم الكتاب : **هوامش في الإخراج المسرحي**

المـــــــؤلف : د. سيد الإمام

الغـــــلاف : إهداء من د. عبد الناصر الجميل

رقــم الإيداع :

الطبعة الأولى ٢٠١٨

مكتبة جزيرة الورد

القاهرة : ٤ ميدان حليم خلف بنك فيصل

ش ٢٦ يوليو من ميدان الأوبرا ت : ٠١٠٠٠٠٤٠٤٦ ـ ٢٧٨٧٧٥٧٤

Tokoboko_5@yahoo.com

إهداء

إلى أستاذي الدكتور: فوزي فهمي أحمد
اعترافا بشيء من فضله، وثمرة من ثمار جهده الوافر
إلى أبنائي وعشاق المسرح وفن الإخراج، وأخص منهم «أحمد الحناوي»
راجيا أن أكون نافعا لهم، ولعلهم يقتنعون أن العشق وحده لا يكفي.
إلي زهرة الأثير التى ترقص في ملكوت الله، ولكنها لا تني تفوح بالضحكات، وتسبي القلوب بتسابيح الحب وتحتضن طفلا لم يولد بعد إلا بين شفتيها النورانيتين

د. سيد الإمام

مقدمة عامة

من المستحيل قطعا استعادة الزمن، واتخاذ قرارات مختلفة تغيّر مما جرى فيه، ولكن هذا الكتاب يمثل بالنسبة لي حالة فريدة واستثنائية في استعادة الزمن وتعديل ما كان من فعل فيه. فقد انتهيت منه في صيف ٢٠١٠، ونشرت منه أجزاء وقتها في جريدة مسرحنا، ولكني أنسيته بعدها بالرغم من أن كثيرا من أصدقائي رحبوا بما فيه، وأوصوني بالعمل علي نشره، وشغلت بأعمال أخرى عنه. وظل ملفه قابعا في الكمبيوتر، داخل ملف في ملف، لم يحدث ما يدفعني إلي فتحه ويذكرني به. وبعد سبع سنوات تذكرته إثر محاضرة دعيت إليها، ضمن خطة تدريبية بالشباب والرياضة، فعدت إليه لأبحث عنه وأعده للنشر، وهكذا.. واتتني الفرصة لاستعادة الزمن، ومراجعة ما كتبته بل وتعديل ما فيه، تعديلات جذرية أحيانا، وكأني أكتبه لأول مرة.

من الصعب، وأظنه أمرا طبيعيا، أن يرضى الإنسان كلية عمّ فعله وأنجزه، متى أعاد التفكير فيه، وراجعه، فهناك دائما ملاحظة ومأخذ، وشعور بالسخط أحيانا وتأنيب الذات، أما «لو»، فلا تفتح هنا أبوابا للشيطان، بل يطل من ورائها وعي متجدد بالخبرة والمعرفة المضافة، ونفس تواقة إلي مزيد من الإتقان والإجادة، إذ تحكم علي فعلها قبلما يحكم عليه سواها. ولكن يظل الفعل في الزمن كطلقة الرصاصة، ما أن تدوس الزناد، حتي يتعذر أن تعيدها إلي المسدس الذي انطلقت منه، أيا كانت النتائج التي حققتها. ولكن مع هذا الكتاب، وجدت نفسي أمام الحالة الاستثنائية النادرة التي أمكنني فيها أن أعيد الرصاصة إلي المسدس، وأفكر عشرات المرات قبل أن أطلقها من جديد.

والواقع أنني ما كنت أفكر أن أكتب في الإخراج الدرامي ولا مذاهبه، ولا أساليبه المتنوعة التي تكاد تختلف باختلاف المخرجين، ولو تعاملوا مع الفضاء الدرامي نفسه. ولم أعن بتعديل التوجه الرئيسي الذي صممت من أجله خطة الكتاب في البداية، أي أن أكتب في هوامش عملية الإخراج. ففي الكتب نحتاج أحيانا إلي تأصيل معلومة أو فكرة، ومن الأمانة الأخلاقية أن نحدد كيف كانت ومن أين جاءت، قبل أن نبين الموقف منها والطريقة التي نوظفها بها، والسياق الذي ندمجها فيه. ولكن لو شغلت الكتابة بسياقها وأهدفها، وبعملية تأصيل المعلومات والأفكار معا، لارتبكت أيما ارتباك، ولتشتت الانتباه فيها بين أكثر من اتجاه. ولذلك ابتكرت الكتابة نفسها الإحالة إلي الهامش الذي يمكنه أن يفسر جانبا من الكتابة، وهو ذلك الجانب الخاص بتأصيل المعلومة والأفكار، في مصادرها، فتلقي بضوء جانبي، ولو كان شحيحا- لمن أراد النظر فيها- يفسر ما في المتن.

وهوامش الإخراج، بالتبعية يمكن أن تفسر كيف جاءت العملية الإخراجية، علي هذا النحو الذي تجسد في العمل المسرحي نفسه كما يتلقاه الجمهور. ولذلك فهي تعني بالقيادة الفنية، التي أمكنها أن تدمج جهود آخرين: كاتب، موسيقار، شاعر، ممثلين، مهندس مناظر.. إلخ، وتتعاون معهم، في إنتاج عمل محدد وصياغته في الفراغ والزمن، ودعوة الجمهور بعد ذلك لرؤيته. هوامش تفسر، تكوين هذه القيادة: ثقافتها، مصادر معرفتها، طريقة تفكيرها، اختيارتها، حدودها وآفاقها، دورها الأصيل في إنتاج العمل وتوجيهه، ورغم ذلك تظل مختفية وراء العرض، ولا يكاد يشعر بها أحد، إلا من قبيل تحصيل الحاصل!.

ولكنني بالتأكيد وجدتها فرصة، لإعادة كتابة ما رأيته فقرات غامضة، كانت واضحة لي فقط حين كتبتها لأول مرة، وجدتها فرصة للتنقيح، وإعادة ترتيب بعض الأفكار والأجزاء، وجدتها فرصة للإفاضة فيما بدا مجملاً ويحتاج إلي مزيد من الإيضاح، وجدتها فرصة لإضافة مزيد من الأمثلة الشارحة، لتوضيح فكرة مضمرة في فكرة أخرى، وجدتها فرصة لمراجعة متجددة يوميا لما سبق أن كتبته بالأمس. كان هاجس إطلاق الرصاصة يلح هذه المرة، وعين خيالي تستعيد أولئك الذين وقفت بينهم محاضرا في دورات لإعداد «المخرج»، واستعيد صورة من يأملون فيّ خيرا، وكيف لا أخطئ الهدف إلي قلوبهم وعقولهم. كان هذا الهاجس- في الحقيقة- يؤرقني، ويحرمني يوميا أن أشعر بالرضى عمّ كتبت، حتى بلغت لحظة اختلط عليّ فيها الأمر بين شعور التقصير من ناحية، والشعور بالإفراط من ناحية أخرى. وقتئذ، روضت نفسي علي الاكتفاء، راجيا أن يشعر القارئ بأني أوفيت، وأصبت حسن ظنه بيّ ما استطعت.

وبعد، فالكتاب يتضمن ستة هوامش تتكامل فيما بينها- في تقديري- لإعداد المخرج المسرحي، بدءا من اللحظة التي يعيش فيه إنسانا تراوده موهبته بهاجس أن يكون مخرجا، إنتهاء باللحظات الخلاقة التي يصوغ فيها عالمه علي خشبة المسرح، ويحرك الممثلين. ففي الهامش الأول أسس تكوينه كإنسان ينبغي أن يكون بالغ الإنتباه إلي مجتمعه الذي يبني وعيه بالدنيا، ثم يتجه إليه في النهاية بخطابه كما يتجسد في عمله المسرحي. وأقدم في الهامش الثاني مقترحا بتحليل الشخصية الدرامية، وفق مفهوم دوائر الوجود الذي يدمج بين علم النفس والاجتماع، وأربطه بالعوامل التي تؤثر علي تكوين الشخصية في الحياة والواقع المعاش. وفي الهامش الثالث، رأيت أن أكشف له عن الطوابق التي تبني المعمار الدرامي، ووظيفة كل طبقة أو مرحلة فيه، وأين يؤسس الكتاب رؤيته وعلاقة هذه الرؤية بتصميم النهاية الدرامية وبالجمهور معا. وفي الهامش الرابع طرحت قضية «التفسير»، وأهميتها، وكيف يتوصل إليه، والعوامل التي تؤثر فيه. أما الهامش الخامس فيتناول قضية «الدراماتورج» الشائكة، وعلاقتها بتهيئة «نسخة الإخراج»، وهو ما اضطرني إلي ضم بحث علمي وثيق الصلة به، في إطار طرح أسبابي لاعتبار القضية شائكة. وفي الهامش السادس والأخير، كان المخرج يقف علي خشبة المسرح، ويدمج كل الهوامش السابقة في صياغة الحركة المسرحية، لا بمعزل عنها، بما يوضح جمالياتها ومحاورها، ودورها في خلق نسيج الصورة، والإيقاع السمعي/البصري للعرض جزئيا وكليا.

وقد كانت هذه الهوامش مجتمعة ومنفردة، ثمرة من ثمار، المناقشات التي طالما تفجرت في الحياة المسرحية وتناولتها الأقلام بشكل أو بآخر، سواء أكنتُ مساهما فيها أو حرصتُ علي أن أتابعها وأتأملها عن بعد. كما أنها ثمرة من ثمار مشاركتي في تحكيم المسابقات المسرحية في عديد من أنماط الإنتاج في الجامعات ومراكز الشباب، والنوادي والشرائح الانتاجية في هيئة قصور الثقافة وذلك بالإضافة إلي متابعتي للحركة المسرحية لفترة طويلة، سواء تابعتها بالكتابة النقدية المنشورة أو احتفظت بملاحظاتي عنها، في قصاصة أو علي هوامش كتيب العرض.

وبالتـالي فهـذا الكتـاب وثيقـة تأمـل ومراجعـة ومقارنـة بـين عديـد مـن العروض، تتجاوز النقد الجزئـي إلـي بنـاء أسس نظريـة متماسكة، لانطـلاق العمليـة الإبداعيـة، ولكنهـا فـي الوقـت نفسـه لا تـزعم قـولا فصـلا ولا كلمـة نهائيـة، فالعمل بـالفن أبعد مـايكون عن هذا اليقين. وأقصـي مـا يطمـح إليـه كتابي أن يبني العقل الخلاق بما يدعم ويعمق إنطلاق الخيال إلي آفاق أرحب وأكثر قدرة علي التواصل مع المجتمع ككل، فيتجاوز مغامرات التعبير عن الذات والعمل بحسن النوايا وبراءة بذل الجهد أحيانا بوفرة لا فتة للانتباه، فكثيرا ما تفرش هذه النوايا الطريق إلي«جهنم»، ويتبدد الجهد في السراب**!**. ولا يسعني أخيرا، إلا أن أذكر ابنـي «أحمد الحنـاوي»، الذي طالمـا دفعنـي لإنجاذ الكتاب بعد أن حدثته بشأنه، فله منـي بـالغ الشكر والتقدير، راجيا أن أكون عند حسن ظنه بيّ.

و ولي التوفيق

د. سيد الإمام

الهامش الأول : أسس تكوين المخرج

أ- الانفتاح علي الواقع المعاش:

لعل أول ما يعني به المخرج في العمل الدرامي الذي يضطلع به كي يجسده في المكان والزمان معا، إن هو إلا تلك الشخصيات الدرامية التي يلتقي بها على الأوراق، متحدثة فيما بينها ومختلفة أحدها عن الآخرين، متوافقة حينا ومتصارعة حينا آخر، فتشكل في هذا كله الفضاء الدرامي بين يديه. ذلك الفضاء الذي يعود ليتراءى في مخيلة المخرج حيا متحركا صاخبا وهادرا، لا يملك لأن يسكته من سبيل إلا بعد انتهائه من إنتاجه بزمن طويل. ولكن إذا كان المؤلف يعني من الشخصية بناءها وتركيبها من عديد المصادر والمفردات التي استقاها منها، فان المخرج يعني بتحليل هذا البناء وذلك التركيب، ورده إلى سلسلة أو مجموعة عناصر أولية يمكنه الاستناد لها في فهم دوافع الشخصية لما تفعل أو تقول، وفي تفسير سلوكها ومشاعرها التي تتكشف وراء كلماتها وحركاتها وإيماءاتها. والحقيقة أن المخرج دون امتلاكه أدوات فهم وتفسير الشخصيات الدرامية، لن يمكنه - من ناحية ثانية- أن يوجه الممثل، ولا يساعده على مقاربة الأحجام والدرجات الصوتية بالتنغيم والتلوين المحتمل، ولا مقاربة الإيماءات التي يمكن أن تصدر عنه، ولا شحن حركته وإشارته بما ينفخ فيهما الحياة وينفي عنهما طابع الآلية بكل ما تنطوي عليه من برودة وفتور. والواقع أن فهم الشخصيات، يصبح مفتاحا - علي مستو آخر- لعديد من عناصر العرض المسرحي، مثل الثياب بألوانها وأشكالها وطرازها، بل وطريقة استخدامها والتعامل معها في المواقف المختلفة، ومثل الإضاءة المصاحبة بما توحي به من مناخ نفسي، وكذلك المكان بما يكشف عنه من بيئة درامية محددة بالإكسسوارات والأثاث والتفصيلات المعمارية التي تتفاعل معها الشخصية وتنفعل بها.

ولكن تشغل بعض الكتابات النقدية، ولاسيما التي تقترن بالمنهج السيميولوجي أو علم العلامات، بتفريغ الشخصية الدرامية والأدبية عامة من هويتها الإنسانية الحية، وتنظر إليها كمجرد شخصية ورقية، خضعت- قبل استوائها في النص- لعمليات من الاختزال والتركيز والتكثيف والانتقاء والنفي، بحيث تصبح- في النهاية- مجموعة من العلامات المتسقة أو المتنافرة، في إطار وظيفي محدد داخل البناء الكلي. وبالتبعية لا قيمة لأي شخصية إلا بقدر ما تؤديه من وظائف داخل الكل، ولا وجود لها إلا بما تضخه من علامات. ومن هنا، قد يتعذر- من منظور السيميولوجية النقية، وما يدعى نقدا موضوعيا- رد الشخصية الدرامية إلى الخارج الاجتماعي الذي قد تكون تشكلت فيه وانبثقت منه. فإذا كانت هناك محاولة فهم وتفسير لشخصية درامية أو أدبية ما، فلن تبدأ هذه المحاولة ولن تنتهي إلا في سياق العمل الدرامي أو الأدبي، الذي تلعب فيه أدوارها الوظيفية، على نحو يؤدي- بالنتيجة- إلى إغلاق العمل على نفسه.

وفـي تقـديرى أن السـيميولوجية النقيـة، ومنظـور النقـد الموضـوعي، لا يصلحان- بحال من الأحوال- مدخلا للمخرج المسرحي يعالج بـه النص، متى كان يعنيـه التواصـل مـع جمهـور متعين فـي الزمـان والمكـان، وحاضـر مباشـرة بـإزاء العـرض، ويعتبـر تواصـله بهـذا الجمهـور جـزءا مـن هويتـه بصفته مخرجا مسرحيا. ومن ثم، فالمخرج يشكل خطابه الفني بالضرورة بحيث يتجاوب مع أبنية وعي الجمهور بواقعه المعاش ومصـادر ثقافتـه التـي تؤثر فيه ويتـأثر بهـا، فيتشكل ذوقـه الجمـالي وطريقـة استجابته للعمل الفنـي الذي يتعرض له، أي أنه- طوعا أو جبرا- يستدعي وينشط الأطر المعرفية المشتركة بينه وبين جمهوره المستهدف، والتـي تجعل خطابـه - فـي الوقت نفسـه- قـابلا للفهم وإثـارة الاستجابات المرتقبـة. وبتعبيـر أخـر فـإن المخـرج ينبغـي أن يبحـث عـن مقاربـة منهجيـة مغـايرة تنشـأ فـي المسـاحة المشـتركة والمتداخلة بين العلوم، ويمكنهـا- من ناحية ثانية- إحيـاء وتفعيل مـا افترضـته السيميولوجية النقية- وأهملته في الممارسـة- من الأطـر المعرفيـة التـي يعـود إليها المتلقـي بوصـفها «مرجعـا- **reference**»، يؤسـس مـدلول العلامـة التـي يتلقاها. وفي هذا السياق ظهرت سيميولوجية الثقافة التي تستبقي ضمن أطر المتلقي المعرفية، العناصر التي تشكل وعيـه سـواء أكانـت خطابـات دينيـة أو أدبية أو فولكلورية أو أسطورية، كما ظهرت السيميولوجية الاجتماعيـة التـي تعنـي بـالنظم الاقتصـادية وأوضـاع المعيشـة ومـا يتفـرع عنهـا مـن خطابـات أيديولوجية متقاطعة في دنيـا السياسـة والأعـلام، وتعود لتنـدمج فـي خطـاب الحياة اليومية، مكتسبة- في الوقت نفسه- دلالاتها الحية.

ولا ريب أن السيميولوجية، سـواء أكانـت ثقافيـة أو اجتماعيـة، تعنـي- فـي النهايـة- بـانفتـاح المخـرج والنـاقد معـا، علـى الواقـع المعـاش بمختلـف أبعـاده التكوينية: الأوضـاع الاجتماعيـة والاقتصـادية التـي يعـيش فيهـا النـاس، الـنظم السياسية التي تحكمهم، العادات والتقاليد والأعراف التي تنظم علاقاتهم، القيم الأخلاقية التي تكمن وراء أحكامهم، الأحداث والوقـائع التاريخيـة التـي تـؤثر في حياة الفرد أو حياة جماعة من الناس، ففي كل أولئك الأطر المعرفية التي يرجـع إليهـا لـتفهم جمهـوره، ولـتفهم الشخصـية الدراميـة أو الأدبيـة، التـي يتحاور معها ابتداء على الورق، ثم يعيد إنتاجها وتجسيدها في فضـاء وزمـان العرض.

إلا أن امـتلاك فهـم ورؤيـة واضـحة لجمهـور التلقـي، لا يلـزم المخـرج المسرحي فقط، بل يلزم الناقد والمؤلف والممثل أيضا، إن لم يكن يلزم القوى المختلفـة التـي تعـالج الإنتـاج الفنـي والأدبـي، بشـكل أو بـآخر، وبـدرجات متفاوتة. ولكن امتلاك رؤية تدعوها بالوعي التاريخي، تصبح ألزم مـا تكـون لفنان المسرح عامـة، لأنـه يتواصـل مـع جمهـور غيـر مؤجـل ولا غـائـب، بـل حاضر في الوعي به، حضورا مباشرا في نفس الحيز الزمـاني والمكـاني، إذ يتشكل الخطاب بطريقـة فوريـة وآنيـة، مـن ناحيـة، وتتولـد- مـن ناحيـة ثانيـة- الاسـتجابة الجماليـة بشـقيها الوجـداني والفكـري، وتتحـدد- مـن ناحيـة ثالثـة- درجة الفشل والنجاح في الرواج التجاري.

أما الاستجابة أو رجع الصدى أو «**Feed back**» - وفق الدراسات الإعلامية- يعد أثرا مؤجلا أو مرتقبا- ولو غائم- في غير الإنتاج المسرحي من الأعمال الأدبية والفنية، مما يؤدي إلى إهماله، أو ندرة العناية به- على الأقل- في فترات تشكيل هذه النوعية من الأعمال، وإن كان هناك جمهورا يفترضه المبدع بالضرورة، بوصفه متلقيا لما يقدمه من أعمال، ويؤثر عليه تأثيرا حاسما. وعلى أية حال فصياغة الخطاب المسرحي بطبيعته النوعية والمفارقة لغيره من الخطابات الأدبية والفنية، تفترض تكوينا ثقافيا خاصا في المخرج، سواء على مستوى الحرفة والتقنية، أو مستوى الرؤية الفكرية والمواقف الأيديولوجية المتقاطعة، اللذين يتشكلان في سياق الوعي المتنامي بتاريخية الواقع المعاش.

فمن الناحية الحرفية يحتاج المخرج- بصفته قيادة عمل مركب من فنون عديدة تتنوع بين ما هو زماني ومكاني- معرفة عميقة بفن الممثل وأساليب توجيهه وتفجير طاقاته الإبداعية، ومعرفة بالفنون التشكيلية أساليبها ومدارسها ومنهجية تذوقها، ومعرفة بالسينوغرافيا ووظائفها وعلاقاتها بالفضاءات المسرحية المتنوعة، وما تسمح به من علاقات متباينة بالمتفرج، بالإضافة إلى معرفة بالموسيقى: آلاتها، قوالبها، والفروق بين المقامات والسلالم وطبيعة كل منها، إضافة إلي معرفة بالدراما: نظرياتها، تياراتها ومذاهبها الفنية، وسبل تحليلها واكتشاف أعماقها. غير أن كثيرا من المخرجين- أو يعتبرون أنفسهم كذلك بلا مناسبة أو برهان- يستهينون بتكوينهم الحرفي ومنابعه المتنوعة والمتداخلة، وينعمون برذيلة الجهل والادعاء والتبجح، ويهزون أكتافهم- بالتبعية- غير مبالين بهشاشة ثقافتهم الحرفية، رغم أهميتها في قيادة القوى التي يتعاون معها، وتحديد ما يطلبه منها، وإلا بدا رجلا طيبا حسن النوايا في أحسن الأحوال.

وإن كان المخرج حسن النية- ولا نقول الأحمق- لا يبالي علي هذا النحو بهشاشة تكوينه الحرفي، فلا غرو ألا يبالي بأمر يتعلق بحديث عن رؤية فكرية، أو موقف أيديولوجي، أو وعي تاريخي بالعالم الذي يعيشه ويقدم خطابه فيه. وكأن الفن قرين التفاهة والخفة والمماحكة الفارغة بالتعبير عن الشعور والرأي العابر، أو وجهة النظر التي قل أن تستند إلي حجة أو دليل، وقل أن تصمد- في الوقت نفسه- لنقاش وتفنيد. وفي هذا السياق لا نعدم بعض أساتذة- من المفترض أن لهم رأيا، ولهم مكانة التوجيه في فن التمثيل والإخراج- يستخفون بالدراسة النظرية، ويحضون من يقعون تحت أيديهم- وهم محض براعم في مرحلة التكوين- على الاستخفاف بها والسخرية منها بوصفها حشوا للذهن وإهدارا للوقت فيما لا يفيد، ولا يلبث أن يُنسى بعد حين، فلا عجب أن تأتي الأعمال الإخراجية لهؤلاء مثالا للضحالة والافتئات على الفن، مثيرة للتقزز في أغلب الأحوال.

ولكن أيا كان من أمر هؤلاء الطلاب، ومثلهم العليا التي تتجسد فيمن يستخفون وراء مكانة فنية مزعومة، وكبرا لا يعدو أن يكون في السن، فإن الإخراج المسرحي يتطلب- ربما قبل الجوانب الحرفية المباشرة- درجة عالية من الانتباه ويقظة الحواس الخمس لكل ما تتعرض له من عناصر وعلاقات الواقع المعاش في حياته اليومية. يحتاج أن يستثار دوما بما يري ويسمع ويلمس ويشم ويتذوق، مهما كان هذا أو ذاك مألوفا أو عاديا، ويحتاج أن يكون مستعدا دوما لطرح التساؤل بما يجبر الأشياء والبشر أن تبوح بمزيد من أسرارها الكامنة وراء مظاهرها البادية للعيان. فمن غير المتصور أن يتكوّن فنان حقيقي والإنسان القابع فيه يحيا مغشيا عليه، متبلد الحواس أو معطلها، منغلقا علي همه الآني والخاص، ومقاصده اليومية. فحالة الإغماء الحسي من هذا القبيل تليق- في الغالب- بالناس العاديين الذين يحيون ويتحركون ويعملون بنصف انتباه، وقد تعطلت حواسهم بما يضيع عليهم تقريبا كثيرا من التفصيلات الدقيقة. وإذا احتاجوا استعادتها في الذاكرة- ولو للحظة - جاءت هزيلة باهتة، أو مشوهة مكذوبة ومختلقة، فيخدعون أنفسهم ويودون لو يخدعوا غيرهم، ولا يعنيهم أن يخجلوا من تهمة الغفلة والإغماء التي قد تلحق بهم. ولكن فنان المسرح يتعين عليه أن يشغل بأدق التفصيلات التي تنطوي عليها اللحظة المعاشة في العرض، بما يمكنها أن تمنحها ثقلها وكثافتها وقدرتها علي إثارة انفعالات وأفكار معينة في الجمهور. فلا ينبغي أن يشغل فقط بالكلمات والتراكيب اللغوية وطريقة نطقها وتلوينها وإيقاع آدائها، كما يأتيها الناس في الحياة، بل ينبغي أيضا أن ينتبه لما يرافقها من إيماءات الوجوه وإشارات الأيدي وحركات الجزع والأقدام والرقبة، وبروائح العطور، وبالعرق الممزوج بدخان السجائر وعادم السيارات وأبخرة الأنفاس في الشارع، ويلتفت حتى إلي زر القميص المقطوع عند مؤخرة البطن، بل والبقعة المتسخة في الياقة، وخصلة الشعر المسدلة علي الجبين تحت غطاء رأس بالٍ..الخ!.

والحقيقة أن شحذ الانتباه ويقظة الحواس على هذا النحو، ولاسيما للبشر والعلاقات الإنسانية، هما عنوان الموهبة الفنية، التي تكتمل بقدرتي الاختزان والاسترداد مع إعادة الإنتاج، وتنمو بتغذية متجددة لا تعرف حدا للكفاية. ففنان المسرح يستقي مادة إبداعه من الواقع المعاش والحي الطازج في الوقت نفسه، ومن وعيه بما طرأ عليه من تغيرات واضحه بين ما تم تجديده وما انقرض وآل إلي متحف التاريخ، حتى لا يجتر نفسه وذاكرته الإبداعية بما يفقده المصداقية ويدمغه بالزييف، عند إعادة الإنتاج. ولا تقتصر خبرة فنان المسرح بمادة إبداعه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، أو مجالات عمل أهله وأقربائه والمتصلين به من معارف وجيران وأصدقاء، وما قد يتوفر له هنا وهناك من وعي بنمط الحياة والعادات والتقاليد والأماني ومصادر القيم، بل تتسع- ويجب أن تتسع- وتمتد آفاق الخبرة، فتشمل طبقات وشرائح وفئات اجتماعية أخرى، بما فيها المهمشة أو الفقيرة في الأحياء العشوائية. ولا يكتفي الفنان بما يصادفه من مظاهر سطحية وبليدة، تتبدى في صور كاريكاتورية مبهمة وتفتقر إلي الصدق، ولكن يسعى بعناد لإكمال الصورة غائصا بالسؤال تحت الجلد والعظام، والأسمال بالية أو أنيقة، ملتقطا من الروائح المقبول والكريه

ومن التصرف الخشن والنافر والمتحذلق الذي قد يطفح باللزوجة، ويحاول أن يمسك بالجوهر الإنساني الكامن في الشعور الحبيس، والانفعال المكتوم، والأحلام الملتبسة في تداعيات نظام اجتماعي/اقتصادي يتسم بالقصدية والشمول، بالرغم مما يلوكه من شعارات ومفاهيم مراوغة.

ولا ريب أن فنان المسرح الذي يعي نفسه ومسئوليته الاجتماعية، إبان تشكيل خطابه الفني، من الضروري أن يعزز خبرته العملية بالواقع العيني كما يلمسه ويعيشه في الحياة اليومية، بمطالعة الصحف ومتابعة وسائل الإعلام، بما تطرحه من تحليلات سياسية واقتصادية واجتماعية، خاصة أخبار الحوادث التي تعد مؤشرا حقيقيا على الأعصاب العارية، والمتناقضات الخبيئة، وقد بلغت حد التصدع بالنسيج الاجتماعي. ولا يتردد- على مستو آخر- عن تعميق وعيه ومعرفته بالدراسة المنظمة- أو الإطلاع والتثقيف الذاتي- لعديد من فروع العلوم الإنسانية مثل علم الجمال والفلسفة والنفس والاجتماع والتاريخ والاقتصاد، سواء لاستكمال تكوينه الشخصي، أو لمقتضيات فهمه لعمله. فالعمل الدرامي- في الحقيقة- فضاء إنساني رحب مركب متعدد الأبعاد ومستويات الفهم، ما لم يكن معقدا أحيانا، ويمتزج فيه كل أولئك متداخلا ومتساندا، بما يشكل رؤيته الفكرية للعالم من حوله. ولا شك أن بهذه الخيارات مجتمعة يتشكل موقف فنان المسرح الأيديولوجي ويتسع أفق رؤيته للعالم، وتنمو في اتجاه صاعد حساسيته الفنية وترقي خياراته، ويمتلك مدخل تحليل الفضاء الدرامي على أسس راسخة.

***

ب- الوعي التاريخي المركب:.

ولكن الفضاء الدرامي بما ينطوي عليه من أحداث وشخصيات، ليس دائما الفضاء الممكن نفسه أن يعيشه المخرج وجمهوره، أو يتأثر بما يتأثران به من وقائع تاريخية وروافد ثقافية. وكثيرا ما يكون الفضاء الدرامي غريبا منبت الصلة بالواقع الذي يعيشه المخرج في سياقه التاريخي الراهن «هنا- والآن»، وينتمي في شروط كتابته لأزمنة ماضية أو لبيئة مغايرة، أو لكليهما معا، علي نحو ما يجد المخرج نفسه بإزاء ما يعد نصا أجنبيا. فهل يقطع المخرج نفسه مسافة الزمن والمكان، التي تفصله عن الفضاء الدرامي، ويشد الرحال فوقها ليعمل من فوره كعالم آثار، محاولا أن يحيا في المكان والزمان الذي ينتمي إليه الفضاء الدرامي، ويعيد إنتاج شخصياته بأمانة أخلاقية فيه؟. الواقع أن هناك إجابة جاهزة في تاريخ الإخراج المسرحي، عن هذا السؤال وضعها الألماني «الدوق هنري الرابع» الذي يعرف بالدوق«ساكس ما يننجن» نسبة إلى المقاطعة التي كان يحكمها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وفي هذه الإجابة تشكلت مدرسة «الصدق التاريخي» في الإخراج المسرحي، وانتهت إلى أن «مبدأ الأمانة مع النص» يقتضي من الناحية الأخلاقية تجسيد فضاءه في زمن أحداثه ومكانها التاريخيين، مما ألزم المخرج ومعاونيه من مصممي المناظر، والثياب، والإكسسوار.. الخ، بعديد من البحوث ذات الطابع الأثري حول طرز الملابس والعمارة وأدوات المعيشة أو الثقافة المادية، واستدعي- من ناحية ثانية- بعض وظائف الدراماتورج الذي يقدم الدراسات التي تكفل فهم النص بشخصياته وأفعالها وأفكارها ورغباتها، من النواحي الأدبية والسياسية والاجتماعية التي نشأت في ظلها وأثرت عليها.

وقد جرى الكثيرون من مخرجي المسرح في مصر، القدامى والمحدثون على السواء ولاسيما في المسرح الإقليمي، على سنن المغفور له «دوق ساكس ما ينتجن» واعين بإتباعه أو غير واعين. فشغل هؤلاء المخرجون أنفسهم بالملابس الفرعونية أو المملوكية أو العربية وما إذا كانت تنتمي لعصور الجاهلية، أو للدولة الأموية أو العباسية، ونحو ذلك، وكيف كانت عباءة الأمير وبما تتميز عن عباءة الخليفة أو الخفير!، وشغلوا بالفرق بين عمامة قاضي القضاة وعمامة التاجر أو«شاه بندر التجار»، مثلما شغلوا بخصائص العمارة والوحدة الزخرفية التي سادت هذا العصر أو ذاك، سواء في بيوت الأغنياء وعلية القوم، أو عامتهم الذين اتضح أنهم دائما ما كانوا يلبسون «الخيش» في كل العصور والمسرحيات بلا استثناء!!. فإذا تقلب النظر والفهم- في العرض- بحثا عن قيمة جمالية أو فكرية، لما كان هناك غير زبد بحر أجاج لا يلبث أن يذهب جفاء، وربما بقي شيء من الاعتذار الخجول عما قصرت دونه ظروف الإنتاج، وفي أحسن الأحوال تلوح دقة تاريخية أثرية ينجرف وراءها لفيف من النقاد، مثلما انجرف المخرج، ومصمم مناظره وحيد الزمان.

غير أن إجابة «دوق ساكس ما ينتجن» ومن دار مداره، ليست إلا إجابة زائفة بطبيعتها المتحفية. ففي أحسن أحوالها ومع توخي الدقة كاملة في البحث والتحري عن التفصيلات الممكنة، ستنتج عرضا يطابق التاريخ ولكن من الناحية الشكلية ويظل الجوهر الحي في الدراما- وهو الشخصية- بعيدا عن الإدراك، فيعصى الإمساك بروحها ولفتاتها وإيماءاتها وطريقة استجابتها للعالم المحيط بها بمختلف مفرداته الممكنة. وهذا نوع من التفاصيل لا تعني به المراجع التاريخية ولا الأثرية، وإذا افترضنا جدلا أنها عنيت به بشكل ما، فمن العسير إعادة إنتاجها بنفس الدرجة من الدقة في وعي ممثل وإحساسه. وإذا استعان المخرج والممثل بالخيال للهرب أو الانتقال للزمن التاريخي المفترض، سقطت الدقة والأمانة وسقط الصدق، ليحل مكانيهما التفسير المحتمل والتأويل الممكن على أجنحة الخيال، وكل أولئك يسقط من قبل إزاء تعدد التصميمات التي تفسح بالضرورة مجالا للاختلاف والابتكار، وتفتح طاقة ينفذ منها الخيال ولو ليعزف على منوال الدقة التاريخية نفسه.

وعلي مستو آخر، فإن المتفرج لا يملك لزوما المعرفة التاريخية التي تمكنه من الحكم بمطابقة هذا العرض أو ذاك لأوضاع التاريخ الذي كان، والراجح أن هذه الجمالية لا تعنيه في شيء علي الإطلاق، إلا بقدر ما يعنيه أن يذهب إلي المتاحف أو ينكفئ علي كتب الآثار، فإن كانت تعنيه فقد أخطأ الطريق إذن إلي المسرح. وأكبر الظن أن المتفرج لا يعنيه شيئا من هوس هؤلاء الفنانين بالدقة أو مطابقة التاريخ الذي كان، فيما يشهده من عروض مسرحية، وإن عني به في زمن ما، فهو زمن مراهقته وصباه، الذي كان يقلد فيه آباءه وأجداده، ولا يميز فيه بين المسرح والمتاحف المتخصصة في عرض العاديات وبقايا التاريخ، ولا أحسب أنه يخلط اليوم بين الأمرين، ويمزج بين المجالين، ولو كان من أغوار الريف المصري أو مجاهل الصعيد الأعلى.

والمذهل أن المخرج الذي يشغل مع مساعديه بالدقة التاريخية ومظهرها الشكلي الممكن، سرعان ما تستفزه أسئلة الواقع المعاش ومشكلات اللحظة التاريخية الراهنة والهموم الحية في الأفئدة هنا والآن، ولا يلبث بالتبعية أن يقرر أنه- بطبيعة الحال- يسقط على هذا الواقع، أو يمس- من وراء أقنعة الماضي الذي كان- هذا الحاضر عينه، بكل ثقله وكثافته في أفئدة وعقول الناس. ولكنه في عنايته بالأمرين معا لا يدرك التناقضات التي يسقط فيها، واعيا أو غير واع، فكلما أفرط المخرج في العناية بأقنعة التاريخ الماضي، كلما أفلت باطراد الواقع المعاش بقوانينه ومظاهره الممكنة، ولا يبقى من إسقاطه على الواقع أو مسه الرفيق له، إلا أوهام في رأسه لا أثر لها في العمل نفسه. وإذا به يحاول أن يقنعنا- مثلا وعبثا بالطبع- أن «سبارتاكوس» ثائرا شيوعيا، تحالفت ضده قوى الرجعية في أزمنة الرومان، وأن «أنتيجون» تحمل مشعل الحرية في وجه الطغيان من أيام قدامى الإغريق، في سالف العصر والأوان!!.

وعلى هذا النحو فمذهب الدقة التاريخية « **Historical accuracy**» بتبعاته من الصدق والأمانة والمطابقة، لا يعدو أن يكون مذهبا متحفيا عفي عليه الزمن، ولا يخلو في كل تطبيقاته، من زيف وخداع، وإن فتن أخيلة المخرجين في زمن ما، لأن المطابقة التامة مستحيلة، ولا يبقي من السعي وراءها غير الاعتذار عن التقصير. كما أنه يفتح الباب على مصراعيه للتناقض النظري معه، إذا اتسعت أساليبه- وهي تتسع حتما- للخيال الذي يهتم بتحويل مفهوم الرؤية التشكيلية- مع التطور التاريخي- من الديكور الذي يعني«التزيين- **decoration**» إلى«السينوغرافيا- **scenography**» بما تعنيه من تصميم رؤية بصرية للقيم الدرامية، على نحو يجاوز المعطيات الحسية المباشرة، ويضفي على المكان المسرحي طابعا عقلانيا.

وعلى أية حال، فإن فلسفة الكتابة أو الإبداع الدرامي المؤسس على مادة تاريخية أو أسطورية، وما يجرى في المجرى نفسه من مواد قابلة للتشكل الدرامي، تمد يد العون الصادقة للخروج من تناقض وتهافت مذهب الدقة التاريخية. فالكتابة الدرامية حتى لو استندت إلى مادة من التاريخ، لا يمكن أن تصبح بحد ذاتها كتابة للتاريخ أو تأريخا، وإلا كانت كتابة نوعية تبحث عن قالب شيق لتعليم وتدريس هذا التاريخ لمجموعة من الطلاب يرجى إيجاد وسيلة ناجعة لتخفيف جفاف هذه المادة علي قلوبهم. ولكن علي من شاء أن يبحث عن التاريخ لذاته فليبحث عنه في كتبه وأبحاثه وليحذر- من ناحية أخرى- من التورط في وجهات نظر كاتبيها. وفي هذا السياق، كان «الكسندر ديمياس الأب»، في القرن التاسع عشر، يكتب قصصا يدعوها بالتاريخية، ومسرحا ويدعوه أيضا بالتاريخي. ولكنه- من ناحية ثانية- كان يصبها في قوالب الميلودراما أو الدراما الرومانسية التي تمخض عنها عصره، وفي الوقت نفسه كان يعلن أن التاريخ ليس إلا مشجبا يعلق عليه لوحاته!، أي أنه لا يأخذ من التاريخ غير القشرة الخارجية، التي تتصل بأسماء الأماكن وأسماء الشخصيات وملابسها وأدوات معيشتها في حياتها اليومية

ولكن تحت هذه القشرة يبقى واقعه المعاش بمنطقه وقوانينه وأفكاره وطريقة تصرف الناس فيه. فإذا كان الخيال يمكنه أن يختلق حوادثا وشخصيات ويلبسها ثيابا تاريخية، فإنه أيضا يستطيع أن يفرض علي المادة التاريخية لغة وقوانين وأساليب التفكير والسلوك المستمدة من الواقع المعاش. وعلي هذا النحو، فإن المادة أو المظهر التاريخي لا تعدو أن تكون حيلاً فنية لإخفاء الاهتمام الأصيل بالواقع الراهن، لداعي من دواعي الإفلات من الرقابة أو قبضة السلطة أو حتى مجتمع متزمت في نظرته إلي نفسه. وربما أيضا لخلق مسافة زمانية أو مكانية عن الواقع نفسه، تتيح الفرصة للتفكير فيه وتأمله بوضوح أكبر، وتجاوز إمكانية التورط فيه.وعلى هذا النحو يبقى الواقع «هنا- الآن»، في بؤرة الاكتراث دائما، وإلها خفيا- وفق تعبير «لوسيان جولدمان»- يشكل المادة الأدبية أيا كانت- تاريخية أو غير تاريخية- ويشكل أيضا الأطر المرجعية لفهمها وحل شفراتها، والاستجابة الوجدانية نحوها، من منظور التلقي.

فإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتحرر من واقعه ومن سياقه التاريخي المفسر له بأحداثه وروافده الثقافية المؤثرة فيه، فالمخرج المسرحي لا يمكنه بالتبعية نفي الواقع أو الانعتاق منه ومن أطره المرجعية، حين يتناول عملا دراميا سواء أكان يستند إلى مادة تاريخية أو ما يشبهها، أو مكتوبا في زمنه أو بيئته. ولكنه من المؤكد- علي مستو آخر- أنه في حاجة إلى الدراسات الأدبية والنقدية التي تتوافر حول كاتبِ العمل وعصره- أي زمن الكتابة- ذلك لإجابة أسئلته عن المقاصد الخفية وراء الكلمات، وبعض التفصيلات الجزئية التي قد تبدو غائمة وغامضة، وراء العمل ككل، حتى يملك فهما واضحا له في أطره المرجعية الممكنة. وفي الغالب يستعين المخرجون، في الدول التي تحترم التخصص وتفعّل التعاون البنّاء بين أطراف العملية، بالدرماتورج- على نحو ما يتضح فيما بعد- لتولي الدراسات المطلوبة وتوفيرها بالشروح اللازمة لفريق العمل.

إلا أن امتلاك المخرج لأدوات فهم العمل الدرامي في سياقه التاريخي الخاص بزمن كتابته، لا يعدو أن يكون مرحلة في الطريق الطويل لها ما قبلها وما بعدها نحو إنتاج العرض. فمن ناحية، يسبقها أن يمتلك المخرج الفهم للسياق التاريخي الذي يعيشه ويتنفس فيه مع جمهوره الذي يعنيه بإنتاج العرض. ومن ناحية ثانية، أن يمتلك القدرة علي الحوار والجدل بين الزمنين، ويكشف عن نقاط التماس والاختلاف بينهما، وعن القضية مركز الثقل التي تعنيه في كليهما. وعلى هذا النحو قد يمتزج في الخطاب المسرحي سياقات متعددة الأزمنة بدءا من زمن المادة والأحداث، مرورا بزمن التشكيل الدرامي، انتهاء بزمن العرض الذي يعاد فيه الإنتاج «هنا- الآن» لجمهور متعين. وتندمج السياقات الثلاثة بدرجات متفاوتة الشفافية في بناء رؤية كلية متجانسة، يفرضها المخرج العبقري، ويمنحها وحدة الأثر، على نحو يتيح الفرصة لتأمل الواقع نفسه على أكثر من مستوى مما يعطي التجربة الإبداعية في مجموعها ثراء فنيا لا ينفد مدده.

الهامش الثاني : الشخصية الدرامية ودوائر الوجود

أ- مدخل.:

تعتبر الشخصية الدرامية إذن، من أهم العناصر التي يعني بها المخرج فهما لها وتحليلا لمكوناتها وأحيانا بأدق التفصيلات الممكنة التي تتصل بمشاعرها وانفعالاتها المتباينة، لا من لحظة لأخرى من لحظات حياتها في الفضاء الدرامي فقط، بل في اللحظة الواحدة التي قد تنطوي على انفعالات متناقضة ومركبة. وبرغم ذلك فكثيرا- إن لم يكن دائما- ما تتبدى الشخصية على ألسنة المخرجين والممثلين في أحاديثهم عنها وتناولهم لها، شيئا بالغ التنميط والتفاهة، فهذا ولد شقي كثير الحركة، وذاك جاد متجهم، وتلك فتاة لعوب والأخرى مهذبة ومغلوبة على أمرها. وإذا زاد على التوصيف والتنميط في أطر عامة، اختزل الشخصية في الخطوط العريضة للدور الذي تلعبه في القصة التي تضمها. ويتصور المخرج والممثل معا، أنه بلغ من الشخصية غاية فهمها حين أدرجها في إطار عام، وتصوّر أنه أحاط بكافة جوانبها متى حكى عنها، فميزها عما عداها، دون أن يفطن أن لكل شخصية- حتى في الأطر العامة التي يمكن أن تندرج تحتها مع غيرها من الشخصيات المشابهة المماثلة- سمات متفردة تتغير من دور اجتماعي إلى آخر، وقد ترجع بدورها إلى أسباب عديدة ومختلفة، تؤثر بالتبعية على فهمها وأسلوب أدائها تمثيليا.

والواقع أن هذا النهج في تناول الشخصية الدرامية، يكشف عن ضرب من «الشطارة»، والفهلوة الحرفية والاستسهال، إن لم يكن الاستهتار المعيب بما تقتضيه الحرفة من إخلاص وجهد. وأدي هذا النهج إلى تنميط الممثلين أنفسهم، وتسكينهم في أدوار بعينها متشابهة فيما بينها، ولا يتعدي التشابه المقومات الفيزيقية: ملامح الوجه، لون البشرة، سمات الجسم، فيكررون أداءهم من عمل فني لآخر، بلا تفكير ولا اجتهاد، ولا جهد إلا العرق المبذول تحت حرارة الأضواء. وقد أسهمت هذه «الفهلوة» التي ابتذلت الشخصيات الدرامية في التهوين من فكرة الدراسة والاستهتار بها، مما فتح الباب على مصراعيه لكل من له أو لها دلال- بشكل أو آخر- في سوق الإنتاج الفني، ليملأوا من بعد دنيا الإعلام بالتفاهة، ويصبّوا غث أفكارهم في رؤوس الأشهاد.

ولكن يبدو أن هناك سببا أخر يرجع إليه مدخل تنميط الشخصية الدرامية والحكي عنها، ذلك أن الدراسات النقدية القديمة، وما إليها مما يتعلق بفنية كتابة الدراما، تعرضت للشخصية في عناوين عامة وفضفاضة، وركزتها فيما يعرف بالأبعاد الثلاثة:البعد الفيزيقي و البعد الاجتماعي والبعد النفسي. فالبعد الفيزيقي أو المادي يتعلق بالمواصفات الجسمية: الطول والقصر، النحافة والبدانة، القبح والجمال، العاهة والاكتمال، لون البشرة والعمر والجنس، والبعد الاجتماعي يمتد إلى الفقر أو الثراء، والمهنة والبيئة أو الوسط، وكأنها ليست بدوره أبعادا مادية، أما البعد النفسي فيقتصر علي الحزن والفرح، الغضب والأسى..الخ.

وقد رأيت بنفسي ممثلين يتم إعدادهم للاحتراف، وقد ملأوا هوامش مخطوطة النص الذي يعنون بأدائه بمثل هذه الإرشادات الموصولة بلون الانفعال، وكنت أسأل- مثلا- هل يغضب الإنسان بالطريقة نفسها في كل مرة ومع أي آخر وفي أي موقف؟ والواقع أن تحليل الشخصية- وفق هذه الأبعاد- نادرا ما يفلح في خلق صورة كلية متماسكة، عن الشخصية تميزها عن سواها، وتبدو الأبعاد منفصلة أحدها عن الآخر، عاجزة منفردة أو مجتمعة عن إدراك مساحة تداخل الأضداد وظلالها التي ينبغي التقاطها وراء مظاهر الانفعال والسلوك. وتزيد الحيرة في فهم الشخصية وفق خطاطة الأبعاد الثلاثة، إذا كان هناك- وفي العمل نفسه- عدة شخصيات متشابهة الظروف الاجتماعية، بوصفهم أصدقاء أو جيران في بيئة واحدة، إن لم يكن أيضا في المهنة نفسها، وقد يكونوا أيضا أخوة للأب والأم نفسيهما، ولا غرو أن تصل الحيرة حد الالتباس في حالات التوائم، التي تكشف بالرغم من ذلك عن الاختلاف والتميز.

وأيّا كان من أمر، فان خطاطة الأبعاد الثلاثة تعد غامضة وغير كافية في الوقت ذاته لفهم وتفسير الشخصية الدرامية، ومن المقترح بديلا عنها خطاطة دوائر الوجود التي تبدأ بالدائرة الذاتية، وتصاعد إلى الدائرة الركنية التي تتشكل فيها علاقة الأبوين من ناحية والأخوة من ناحية أخري، ثم الدائرة العائلية التي تمتد إلى الأعمام والأخوال وأبنائهم ومن إليهم من علاقات القربى، انتهاء بدائرة المجتمع الكبرى بما فيها من نظم سياسية وتنظيمات اجتماعية/اقتصادية أو أنماط وعلاقات أنتاج، وأنساق قيم تتشكل في عادات وتقاليد وأعراف وقوانين. فبالإضافة لما تنطوي عليه دوائر الوجود على هذا النحو، من مفهوم الترقي والتصعيد الذي يسمح بدراسة الشخصية في مراحل تطورها المتعاقبة، فإنها تسمح بتحديد الدوائر السوية والمختلة، وتأثير كل منها سواء على الفكر أو المشاعر أو السلوك، فضلا عما ينشأ في كل منها من رغبات نوعية. والحقيقة أن الدوائر ذاتها تتقاطع وتتشابك ويتداخل أحدها في الآخر ويؤثر فيه، بما يؤدي إلى إنتاج نسيج متساند الخيوط، هو الشخصية في وحدتها الكلية بمختلف سماتها المميزة، أو المتماثلة مع غيرها من الشخصيات.

وعلى مستوى آخر، فإن دوائر الوجود تطرح جوهريا مفهوم العلاقة بوصفها سياقا من المواقف المتراكمة في الزمن، تتكشف معها المكونات الداخلية والصفات الممكنة، وتتغير وتتطور بما قد يؤثر على مضمون العلاقة وشكلها، وأسلوب الاستجابة فيها. فليس ثمة تلك الصفة التي تلتصق بالشخصية في كل تجليات علاقاتها، كما أن العنيد الذي يركب رأسه في علاقة ما، قد يكون هو نفسه لين العريكة وسلس القياد في علاقة أخرى وفق تطورها التاريخي. ومن ثمة، ينبغي تحويل اتجاه الدراسة من الأنا في أبعاد ثلاثية ثابتة ومستقرة، إلي الأنا في علاقات تتخذ شكلا ديناميكيا، فتستجيب أو لا تستجيب للأهداف والغايات المنوطة به.

ب -دوائر الوجود:

أولاً: الدائرة الذاتية:

لقد كانت ومازالت الدائرة الذاتية أضيق دوائر العلاقات التي تحيط بالشخصية الإنسانية، وأكثرها التصاقا بها، لأنها وثيقة الصلة بالنفس وحاجاتها، و الأنا من حيث هي الذات المفكرة، التي تعي جوهرها غير المادي المستقل عن الجسد، وإن اقترنت به وتجسدت من خلاله. فالأنا ليست هي الجسد، ولكنها تتميز به عن غيرها من الذوات الأخر في العالم، وتتميز عن الأشياء سواء أكانت طبيعية أو مصنعة أو آلات وأدوات يمكن أن تستخدمها في إنجاز فعلها، أو مشروع ما، وإشباع رغباتها إلى حد الاكتفاء. ويدرك الإنسان في الدائرة الذاتية احتياجه الأصيل والفطري، للحفاظ على وجوده، والعمل على إدامة بقائه في الزمن، والحيلولة- في الوقت نفسه- دون عوامل تدميره وفنائه أو تحلله. ويعرف الإنسان، مع هذا الاحتياج بالتبعية، مجموعة الغرائز المرتبطة به، سواء أكانت غريزة التنفس أو العطش أو الجوع أو الخوف، مثلما يعرف غريزة حفظ النوع الذي ينتمي إليه، والعمل دون انقراض بقائه في البيئة والتاريخ، باعتبارها غريزة الجنس، أو الاجتماع التي يترتب عليها وجود المجتمع نفسه وإدامة بقائه.

١- غريزة التنفس وأشواك القنفذ:

لعل أهم الغرائز التي تتفجر في النفس هي غريزة التنفس، لأنها الأقوى والأسرع في تهديد البقاء. ومن الناحية البيولوجية تتصل هذه الغريزة بجهاز التنفس الذي يبدأ بالأنف، فالقصبة الهوائية، فالرئتين، وتتكشف في حركتي الشهيق والزفير، وثيقتي الصلة- من ناحية ثانية- بالجهاز الدوري وتدفق الدم في الأوردة والشرايين، ونبضات القلب. ولقد كشفت الدراسات العلمية عن حقيقة أن الإنسان لا يمكنه الامتناع عن التنفس والتقاط ما يحتاجه من الهواء- ومع التدريب الطويل مثلما يحدث في حالات الغطس تحت الماء- لأكثر من ثلاثة دقائق، ولا يلبث أن يشعر بأن بقاءه مهدد. وربما بدا أن من نعم الخالق علي مخلوقاته، كائنة من كانت، أنه جعل الهواء مشاعا للكافة، قد يخضع للتلوث، ولكنه لا يخضع أبدا لامتلاك أو استغلال، ولو من أشد الحكومات استبدادا!!.

ويفيد الوعي بغريزة التنفس وتداعياتها، في فهم حالات الإحساس بالضيق متفاوت الشدة، والموت خنقا أو غرقا، وأمراض الجهاز التنفسي بالهواء الملوث والروائح الكريهة، والتعرض لأدخنة الحرائق لفترات طويلة. والأهم أن الوعي بهذه الغريزة يفيد في فهم الارتياح للأماكن الفسيحة أو الآفاق الرحبة، والسلوك العدواني والأعصاب المستنفرة سواء في الأماكن الضيقة أو المزدحمة، وتزيد درجة العدوانية واستنفار الأعصاب إذا كانت الأماكن ضيقة ومزدحمة معا. فمع الازدحام والضيق يكاد يفقد الفرد إحساسه بآدميته، نتيجة الضغط المطرد على حيز التنفس الذي يحتاجه لتحريك أطرافه، ونقص كمية الهواء التي يتطلبها بقاؤه، فيفقد بالتبعية هدوءه، ويتغير لونه مائلا للزرقة، وتستنفر أعصابه للدفاع عن نفسه ضد ما يعتبره حائلا تهديدا لبقائه، واغتصابا لحقوق غريزية لا يملك بإزائها إرادة التأجيل والإرجاء أو التكيف.

ولعل هذا ما يعود ليفسر طبيعة العلاقات الخشنة بين سجناء الزنازين الضيقة التي يعلوها- من ناحية أخرى- كوة صغيرة، وبين أفراد الأسر الفقيرة، التي غالبا ما تكون كبيرة العدد وتعيش في أماكن ضيقة، ففي الحالتين يتكدس الأفراد على سرير واحد أو على الأرض متجاورين، فيرتطم أي منهم بالآخر، إذا تمطى أو حرك ذراعا أو قدما، ويتبدى بينهم سلوك العدوان وأسلوب خشن في المعاملة، وحوار متفاوت العنف سواء بالكلام أو بالأيدي والأقدام. ولكنه سلوك غير غريزي بحد ذاته ولا يكشف غالبا عن سوء تربية أو سوء طباع، بل ناتج عن أماكن ضيقة مزدحمة ولدت شعورا بالضغط المتزايد على حيز التنفس، رغم الحق الطبيعي فيه، ويقترن السلوك العدواني- على مستو آخر- بالنزوع إلي الانعتاق من المكان، ولو بالتشرد. ولا شك أن أكثر الناس تهذيبا ومراعاة لأدب السلوك، ينقلبون بين غمضة عين وانتباهتها، إلى عدوانيين يرفسون، ويلكزون، ويسبون بأقذع الشتائم، إذا اضطرتهم ظروف استثنائية للوجود في أماكن ضيقة أو مزدحمة، وربما كانوا أبشع عدوانية فيها عن سواهم لأنهم لم يعتادوا عليها، وألفوا- على العكس - الاتساع والآفاق الرحبة فوق الأرض المعشوشبة، والمياه الرقراقة!. فإن وعى هؤلاء ضعفهم وقلة حيلتهم، بإزاء شروط المكان وما قد تنطوي عليه من سلطة قاهرة، انتهوا بشكل أو بآخر إلى شيء من الانهيار والكف عن المقاومة أو النزوع إلي العدوان. ولعل هذا ما يفسر- من ناحية أخرى - توظيف الجهات الأمنية، الطرق المختلفة والمتنوعة ومنها الظلمة أو الإضاءة المركزة، لتوليد الإحساس بالخوف من ضيق المكان للضغط على حيز التنفس، في حالات العقاب والتعذيب ونيل الاعترافات.

وليس غريبا على أي حال أن تتعرض الدراسات النفسية للحديث عن حالات «الخوف- **phobia**» من الأماكن الضيقة والمزدحمة والمظلمة، بما يكتنفها من هياج عصبي وبكاء عنيف وسلوك لا يخلو من هستيرية، فكلها وليدة تجارب مؤلمة- لاسيما في مراحل العمر الباكرة- اجتاحها الطغيان على حيز التنفس، سواء بمعناه المادي المباشر أو بمعناه النفسي، بوصفه حيز الاستمتاع بالتفرد والخصوصية. ولأن الاحتياج لهذا الحيز غريزي في جوهره، فان الناضج قد يعبر عن فقدانه في حافلة مزدحمة، بالتأفف المتصاعد ودعوة نفسه للصبر والاحتمال، بينما الطفل- في الظرف نفسه - سرعان ما ينخرط في البكاء العصبي والنشيج المتواصل، وتبوء محاولات أهله لإسكاته بالفشل لأنهم كثيرا ما يفسرون بكاءه بأي علة، إلا أن يلتفتوا لحيز التنفس المفقود، والذي يدرك الطفل بالغريزة غيابه مع الضيق والازدحام. ومما يرتبط أيضا بفقدان حيز التنفس وما يترتب عليه من عدوانية أو انهيار عصبي ونشيج هستيري يائس، إحساس الذات بالمطاردة، أو الإلحاح بالسؤال عليها،خاصة في التحقيقات التي تتخذ طابعا رسميا، ففي الحالتين يغيب عن الذات وعيها بالحيز الكافي للتنفس، وتتولد الاستعارة المعبرة عنه، بأن ثمة محاولة دءوبة لتضيق الخناق عليها.

وفي هذا السياق يمكن أن يتشبه حيز التنفس بالمسافة القنفذية، فحيوان القنفذ يتغطى جلده جميعا بالشوك المرهف بالغ الحد كأنه الإبر، وإذا شعر بقرب العدوان عليه والاحتكاك به- أي بالطغيان على الحيز الذي يتنفس فيه وجوده- دخل في جلده كالسلحفاة، وأشهر شوكه النافر، ليتولى الدفاع عنه، ولا سلامة لمعتد- حالئذ- إلا بقدر ما يبتعد عن أطراف الشوك النافر في جلده. ولكن يمكن من ناحية أخرى تشبيه حيز التنفس بحدود أنف «فولتير»، باعتباره القائل- في تراث البرجوازية الأوروبية قبل ثوراتها مع نهاية القرن الثامن عشر- إن حريتك تنتهي عند حدود أنفي!!، بما يعني أن حرية الآخر تنتهي عندما توشك أن تطغى على حيز تنفس«الأنا»!!.

٢- غريزتي الهموم اليومية.:

تعتبر غريزة العطش ثاني غريزة بعد التنفس، من حيث القوة في التأثير علي حاجة البقاء وحفظ الذات، فالإنسان لا يستطيع الامتناع عن إشباعها لأكثر من أربع وعشرين ساعة، بينما يمكنه أن يمتنع عن إشباع غريزة الجوع بالطعام والغذاء لأكثر من ثلاثة أيام. مما دعا الأديان على أنحاء مختلفة، للتدخل بمفهوم وآداب الصوم- من ناحية ثانية- في تنظيم عمليتي إشباع هاتين الغريزتين والامتناع عنهما، في حدود ما يستطيع الإنسان. فالصوم يربي الإرادة ويدعم قدرة المرء علي أن يكبح غرائزه ويتحكم فيها ولا ينساق وراءها. ولكن الأديان لا تدعو الإنسان قط إلي تدمير قواه، وأجهزته البيولوجية. والجدير بالذكر أن تسعين بالمائة تقريبا من الدم، تلك المادة الحيوية بالغة التعقيد والبساطة معا في الجسد، يعتمد على الماء الذي يشبع غريزة العطش. كما أن كفاءة أداء الأجهزة البيولوجي لوظائفها يعتمد على نضارتها وحيويتها المستمدة من الماء لأنسجتها العضوية وفي حالة الامتناع عن إشباع غريزة العطش، يتهدد الدم وأجهزة الجسم بالجفاف، ويعتري المرء الإحساس بالخمول والتهافت ومظاهر شيخوخة استثنائية بعديد من الأمراض، تدني ما بينه وبين الموت بأقرب الطرق الممكنة. وما يسري على الظمأ يسري من ناحية ثانية على الجوع، فلإنسان في حاجة غريزية لما يقيم أوده، ويدفع به عن نفسه غائلة الفناء والانهيار وضمور الأعضاء، واختلال أجهزته وكسلها عن أداء وظائفها الحيوية. ومن هنا بذل الإنسان جهده منذ فجر التاريخ- حتى لا يكاد يفعل شيئا آخر- ليحصل على طعامه وشرابه من جانب، ويستشفي مما يصيبه من أدواء من جانب ثان، ولا يمكنه أن يمتنع عن هذا أو ذاك إلا في الحدود التي تكفيه للبقاء.

ولأن الجوع والعطش غريزتان تتسمان بالشراسة وعمق الأثر في بقاء الإنسان بين شرطي الحياة والموت، اهتمت بهما الخبرة الإنسانية عبر العديد من المقولات الثقافية المتواترة بين الأجيال. فإذا كان عليّ ابن أبي طالب- كرم الله وجهه- في الثقافة الإسلامية، قال: لو أن الفقر رجلا لقتلته، معبرا عما يقترن بالفقر من ذلة وانكسار، وإهدار مقيت للكرامة الإنسانية، لندرة الموضوعات المشبعة للغريزتين، فالمثل الشعبي من جانبه قال: «عض قلبي ولا تعض رغيفي، فإن قلبي على الرغيف ضعيف»، مؤكدا على شدة حاجة الإنسان لإشباع الغريزتين، وضعفه الطبيعي أمامهما، واستعداده- في الوقت نفسه- للتضحية بمطالب القلب أحيانا، إذا خير بينهما.

ولا يمكن للجائع، إذا استبد به جوعه، أن يميز ما يأكل ليسد به رمقه ويقيم أوده، فقد يلتقط طعامه من صناديق القمامة مثلما يلتقط فتات الموائد العامرة، فأمام الجوع كل ما يؤكل لذيذ طيب ويكفيه أن يسكت صرخة المعدة، ولذلك قال المثل الشعبي في الريف المصري لمن سأل عن الطيب والمنفر من الأطعمة: «جع وكل»، ولا شك أن ثمة أمثلة أخرى مماثلة دبجتها الخبرة نفسها في مختلف اللغات والبيئات الإنسانية. وينسى الجائع- ولو على كره منه- كل ما تعلمه وما تربى عليه من آداب تناول الطعام- إذا كان ثمة آداب تعلمها وتقاليد تربى عليها- ويبدو إذا أغلق عليه الجوع أبواب الصبر، كحثالة خلق الله وأحطهم قدرا، أو كأنه ارتد شخصا بدائيا ممن عاشوا قبل التاريخ، أو ممن يعيشون على هوامشه لا يشعرون بالزمن، ولا يشعر الزمن بهم.

والواقع أن الجوع والعطش على هذا النحو، غريزتان لا تفرقان بين أمير أو خفير، بين ملك أو شحاذ، ولا بين إنسان بدائي عاش فيما قبل التاريخ المعروف، وإنسان موسوم بالتحضر في القرن الواحد والعشرين، ولا بين إنسان في بيئة متقدمة تكنولوجيا وأخرى تلعق من تخلفها في آناء الليل وأطراف النهار. ويكاد كلاهما، الجوع والعطش، أن يسوي- في الظرف الاستثنائي الذي يكشف الحقائق الإنسانية المتوارية وراء غلالة الثقافة وقشرة التحضر- بين خلق الله في طرق الإشباع. وتأتي الثقافة- في الحقيقة- بعد أن يمتنع الاستثناء عن الوجود، لتنظم طرق الإشباع، وتضفي حكم القيمة عليها بوصفها متحضرة أو بدائية، ولا تخفي ما فيها من مكون طبقي. ففي الطبقات الثرية يشيع ابتداء بين أبنائها الوعي بوفرة وتنوع موضوعات الإشباع فيما يأكلون ويشربون، مما يولد الإحساس بالأمان مقرونا بالمكانة العالية، وتقدم المستوى التكنولوجي لما يستخدمونه من أدوات معيشية، مما يستدعي- في الوقت نفسه- ثقافة الإشباع التي توسم بالتحضر في آداب المائدة: طرق الطهي وإعداد الطعام، أسلوب عرضه، أدواته وطرق استخدامها، إمكانية الاختيار والتفضيل بين البدائل. وفي الطبقات الأخرى يشيع وعي متزايد بقلة أو ندرة موضوعات الاشباع، فيتضاءل من ثمة الإحساس بالآمان مقرونا- على العكس- بتدني مطرد في المكانة الاجتماعية، ومستوى التقدم التكنولوجي للأدوات المعيشية، مما يستدعي في المقابل ثقافة مختلفة لآداب المائدة، تتسم بالنهم، وعدم المبالاة بالأدوات والإقبال على المتاح، والخوف المتزايد من الغد أو اللحظات التالية، ومن ثمة ظهور مبدأ: أحيني اليوم وأمتني غدا!. وفي جميع الأحوال يتولى الوسط الاجتماعي بالتربية عملية التنشئة وتعويد الأجيال الجديدة على الثقافة السائدة، وتعزيز السلوك بها، من خلال آليات الخطاب اليومي من تقريظ أو مدح الإتباع، وزم أو تعنيف المخالفة.

٣-غريزة الجنس، وفلسفة«الأنا النوع.:

تكشف غريزة الجنس دائمة الحضور في الحياة الإنسانية، عديدا من المواقف المتناقضة، التي تتفاوت بين الإثارة الملتهبة في النفس والأعصاب، والاستنكار العنيف المشفوع بوصف الحيوانية والقذف بالسفالة والدناءة وقلة الأدب والحياء. وربما وصفها على هذا النحو، من لا يفهمها ويقدر ما فيها من أسباب الحياة والبقاء وسلامة النفس والعقل على السواء، ثم ينخدع عنها ويبتذلها أشد الابتذال في الحل والترحال. ولكن لا الإثارة تضيف إلى الجنس ما يزيده عن غريزة من الغرائز، ولا الاستنكار يوئد وجودها وينهيه في حفائر الأرض، أو يمنع شر الاقتتال عليها ومغبة السعي وراءها أو يحولها عن اعتبارها غريزة لتصبح شيئا آخر. وتبقى غريزة الجنس في جميع الأحوال بوظيفتها في حفظ النوع واستدامة بقائه، ومهما اكتنفها من تجاوز الحد وإفراط فيه، هنا أو هناك، فلن يكون إلا كالإفراط في الأكل أو الشرب، يبني سمات شخصية هزلية. ووصف هذه الغريزة بالحيوانية لا يزيدها وضوحا، ولكنه فقط يجعل منها غريزة عمياء لا تميز موضوعات إشباعها، ولا زمان أو مكان الإشباع، ولكنها موفورة الوجود في الحشرات والنباتات وفي مختلف الكائنات الحية والعضوية، بلا تفريق إلا في أشكال الاستنبات والتلقيح، أو النكاح، وأشكال الولادة أو التبويض أو انقسام الخلايا بأنواعه، فإذا قيل إنها حشرية أو نباتية، لكانت أيضا أوصافا مجانية لا تقدم ولا تؤخر. غير أن امتداد الغرائز بين الكائنات يفتح الباب واسعا لبلاغة الاستعارة والكناية والتشبيه على اختلافهم، في التعبير عنها بمستويات تتفاوت بين الرقي والانحطاط.

ولكن غريزة الجنس باعتبارها غريزة حفظ النوع، تعد اجتماعية بالدرجة الأولى، فتبني المجتمع ببناء الأسر، فتؤسس العلاقات الإنسانية: الزوجية، الأمومة، الأبوة، الأخوة والبنوة، وبالتبعية فهي تكمن وراء علاقات الرحم والدم: الأعمام والأخوال، العمات والخالات، ابناء العم وأبناء الخال من الجنسين، ووبناء الأسر علي هذا النحو، تتشكل علاقات الجيرة والصداقة والزمالة، وعلاقات العمل. ولو أن غريزة الجنس في البشر عمياء، كما نجدها في عالم الحيوان أو النبات، لما أمكن للبشر أن يميزوا شيئا من العلاقات الاجتماعية التي ينخرطوا فيها، ولا يفرزوا القيم التي تحميها. ولأنها تحفظ النوع وواعية بنفسها في الوقت نفسه، كانت أكثر الغرائز سقوطا في براثن الإرادة، التي توليها بالكبح والتروي، بل وبالامتناع عن الإشباع لفترات أطول بكثير مما يمكن للإنسان مع الأكل أو الشرب، فيتعدى دونها الشهور، لا الأيام. ولأنها تخدم بقاء النوع، كان بمقدور المرء أن يسائلها ويقلع عنها، لولا أن الخالق- عز وجل- ركب فيها شعور بالمتعة ليسعي إليها، وجعل المرء يغفل- ولو مؤقتا- عن دورها في خدمة بقاء النوع، ليتوهم في الوقت نفسه أنه يخدم نفسه، ويمتعها، وربما لو تراءت للمرء في ثوبها الوظيفي دائما، لفر منها، وفقدت قدرتها علي الإغراء بضرورة الإشباع، لاسيما وأنها تفرض عليه أعباء وتكاليف في مواجهة الأسرة والمجتمع ككل.

وعلي هذا النحو تبدو غريزة الجنس مراوغة، خلافا لغيرها من الغرائز، تراوغ بين خدمة الذات والحرص علي سلامتها وإمتاعها، وخدمة المجتمع وبقاء النوع إلي أن يشاء الله أمرا كان مفعولا. وبهذه المراوغة نفسها تستحق الانتباه والالتفات الطويل والمتأمل لأنها تفرض نفسها علي الوعي من وراء كل اهتمام بالمجتمع وأحوال الناس، وبالقيم والأفكار التي تشغل الأذهان في كل العلوم الإنسانية، حتى أنبثقت نظرية التفسير الجنسي للتاريخ بما شهده من ثورات وأهواء الحكام وتبدل النظم السياسية التي تحكم المجتمعات والأمم.

وبغض النظر عن الآفاق البعيدة التي يستدعيها تأمل الغريزة الجنسية، ففي مستواها العيني الذي يتراءى في الحياة اليومية، تتطلب الآخر المختلف بصفته موضوع إشباعها وتلبية حاجتها وندائها وتصبح- بالتبعية- أساس تمييز جانب الأنا «الذكر- **male**»، أو «الأنثى - **female**»، الذي يتمثل في هذا العضو أو ذاك من أعضاء الجسد وأجهزته البيولوجية، وتمييز الآخر المختلف بأعضاء جسده وأجهزته البيولوجية المقابلة. فينشأ في الدائرة الذاتية أول أشكال التمييز بين «الأنا» الذكر و«الأنا» الأنثى، مما يستطيع الوعي أن يكتسبه من مرجعية التمييز بين الجنسين في ثقافة التربية التي تتولاه منذ لحظة الميلاد. ولا يمكن في حالة «السواء- **Normality**»- من ناحية أخرى- أن تطلب هذه الغريزة المثيل الجنسي موضوعا لها، أي «المثلية الجنسية- **Homosexuality**»، وإلا كفت منطقيا عن وظيفتها وأفرغت من دلالتها وابتليت بالانكفاء على نفسها، لتدور في دائرة مميتة من مرض الإيدز وأمثاله!، وبالتالي فالمثلية تشير إلي خلل في وعي الأنا بالجنس.

فإن طلبت غريزة الجنس المثيل الجنسي- فيما يعرف بحالات الشذوذ أو العلاقات المثلية- سواء أكانت لواطا بين الذكور أو سحاقا بين الإناث- فقد أشارت إلي خلل في بنية الوعي بالأنا الجنس، الذي يعود في أسبابه إما إلي خلل في الهرمونات ووظائف الأعضاء، أو إلي ثقافة التربية والنشأة الأولي، بما فيها من نسق قيم وأفكار توجيه، وتصورات تفرق بين الجنسين. وقد تشير إلي وقائع عدوان دفينة وملتبسة في اللاوعي، تشوه ثقافة التربية وتنحرف بالأنا الجنس عن مسارها الممكن وتشكل نسقا خاصا. وربما أشارت إلي شروط اجتماعية/اقتصادية غير مواتية للإشباع السليم، كالسجون في البلاد المتخلفة التي تهدر أصلا شرط الوجود الإنساني، وتحذر حتى من الاقتراب الآمن بين الجنسين، وقد تثقل العلاقة الشرعية بين «الرجل- المرأة» بالأعباء باهظة التكاليف، مع استنكاف النقد والمراجعة. ففي هذه الحالات يغلب علي الأنا النوع الشعور بعدم الرضا في الوقت نفسه عن الأنا الجنس، والنقمة عليه، مما قد يدفع إلي ضروب التحايل والانحراف بالانكفاء علي الذات، ومراودة المثيل المباح والمأزوم معا. ولا يختلف هذا المنحى الموصوم بالشذوذ في ظل الشروط الاجتماعية/الاقتصادية غير المواتية، عن منحى التحرش والاغتصاب، فكلاهما عدوان علي الأنا النوع الإنساني وإهدار لكرامته، سواء أكان في شكل عدوان علي الأنا أو الآخر الجنس عجزا عن تحسين الشروط الموضوعية أو تغيرها.

والتخنث «**effiminacy**»، أي ميل الذكر للتشبه بالأنثي في ثيابها وحركاتها، يعد خللا آخر يكمن في وعي الأنا بالجنس، وكما أنه يرجع إلي التربية في وسط أنثوي، يتعمد أحيانا إلي الإكثار من التدليل، فقد يرجع أيضا إلي خلل في الهرمونات ووظائف الأعضاء، علي نحو يجعله أحد مظاهر الشذوذ في الطبيعة نفسها. ويرافق هذا الخلل غالبا آلام نفسية مبرحة من حيرة الشخصية الشديدة في تحديد الأنا الجنس إزاء نسق القيم والأفكار السائدة، وقد تحتاج وبالتبعية لحسم اختيارها تحت مبضع الجراح، لما هو أقرب إلي اكتمال وظائف الجوارح. ولكن قبل أن تتكشف إمكانية التحويل الجنسي بعملية جراحية، كانت ظواهر الشذوذ تفسر بصفتها من تجليات الشذوذ في الطبيعة، فمن ناحية تبدو وكأنه لا حيلة معها، ومن ناحية ثانية لا مدعاة للانعتاق منها، مثلما فعل «أندرية جيد» في الأدبيات الأوروبية. وإذا كان الشذوذ الجنسي ترافقه الآلام الدفينة والحيرة، فغالبا يرافقه أيضا من ناحية ثانية، نوع من القسوة الشديدة والنزوع إلي امتلاك أسباب القوة والتسلط وردود الأفعال العنيفة والانتقامية، للايحاء بشيء من التماسك في الخارج، وتعويض ما تنطوي عليه الشخصية من خلل في الداخل. وتأتي بعد ذلك الشروط الاجتماعية/الاقتصادية التي يتعذر تغيرها لتسوغ أن تتمسك الشخصية بالشذوذ وأسبابه، وتمنح نفسها مبرر التحايل علي أعراف السواء، والانغماس في العدون علي الأنا الجنس عبر الدروب السرية، مثلما تمنح مبرر العدون علي الآخر بالتحرش والاغتصاب، ولو علي نحو مؤقت. وقد تصاعدت هذه الحالات إلي مستوي الظاهرة الاجتماعية، في عديد من البيئات، وتحاول أن تضفي «الشرعية- **legalization**» علي نفسها، أو تلتمسها، بمواجهة استنكار الأعراف السائدة لها، بالتمسك بشعارات الحرية الفردية، وحقوق الإنسان والخصوصية، مادامت لم تقترن باعتداء علي الآخر، أو بشكواه!، والتزمت بعض البيئات بالتغاضي عنها.

وأيا ما كان الأمر، فالشذوذ الجنسي حالة بالغة التعقيد من الناحيتين النفسية والاجتماعية، بحيث يتعذر تبسيطها علي نحو ما يفعل بعض المخرجين علي المسرح، ويجعلونها مجرد رخاوة حركة في الجزع والذراعين وفي إشارة الأيدي، بقصد إثارة الضحك، أو لدمغ الشخصية بالتميع في مواقفها. فهؤلاء المخرجون من الضحالة المعرفية، بحيث استسلموا لوعي قاصر دمج النوع في الجنس، وخلطوا بين الخشونة الفظة أحيانا وقوة الإرادة، فأغفلوا أن كثيرات من النساء، قد يكونن أصلب في مواقفهن وإبداء آرائهن وقوة إرادتهن، من ذوي الأشناب المفتولة من الرجال!.

ولكن الأمر يحتاج بداية إلي أن نميز بين الأنا «النوع- **gender**» وما إذا كان «رجل- **man**» أو «امرأة- **woman**»، والأنا «الجنس- **sex**» وما إذا كان «ذكرا- **male**» أو «أنثي- **female**»، إذ أن خلط الاثنين، يربك الوعي والسلوك، ويؤسس كثيرا من المشكلات بين الطرفين. والواقع أن تمييز الأنا الجنس يبدأ في التكشف الصريح مع مرحلة البلوغ وما يصحبها من علامات مثل نمو شعر الذقن والشارب وخشونة الصوت عند الذكور، والطمث وتكوير النهدين مع التفاف الخصر عند الإناث

حيث يشرع«خراط البنات»- في زعم العامة- مباشرا دوره التاريخي في استظهار وإبراز الملامح والسمات الأنثوية في الجسد. إلا أن هذا الوعي نفسه يتكون تدريجيا وباطراد في مرحلة الطفولة، بفعل التربية والتوجيه: في الاستحمام، أشكال الثياب، اختيار الألعاب وما إليها من أشكال اللهو، تسريح الشعر، العلاقة بالمرآة، درجات التدليل، واللغة بمفرداتها وأساليبها. فكل أولئك يسهم في تشكيل الوعي بالأنا الجنس المختلف عن الآخر، فلا تعدو أن تكون مرحلة البلوغ إلا حسما لاختيارات وفروق سابقة التكوين. والواقع أن طمس الفروق النوعية وتغييب الوعي بها والإفراط في معاملة الذكر بمثل معاملة الأنثى، أو العكس، كائنة ما كانت الملابسات التي ترافق هذا أو ذاك، يؤدي بالتبعية إلى نشأة الخلل في بنية الوعي بالأنا الجنس، الذي يعود ويتكشف في الرجل المخنث المظهر والأنثى«المسترجلة». فالوسط التربوي يشكل المناخ النفسي الذي يغذي السواء الجنسي، أو يصيبه بانحراف الطبع والمزاج إلي الشذوذ، ما لم يكن الشذوذ قرينا بخلل في الهرمونات ووظائف الأعضاء، يحتاج إلي علاج طبي يقصر أو يطول.

ولكن من ناحية ثانية فإن الوسط التربوي مشحون بعديد من الخطابات الثقافية من الدين والعرف مدموجة بأنماط سلوك الأبوين، فتترسخ منها تصورات مشوهة أو سوية عن الأنا النوع، وما يناط بكل منها من أدوار وتكاليف اجتماعية، سواء داخل الأسرة أو في الحياة العامة. وكثيرا ما تمزج هذه الثقافة المركبة، بين النوع والجنس، بحيث يتعذر الفصل بينهما، بينما يتولد بالنتيجة نموذج علاقة مشوهة بين الطرفين تتأسس علي الصراع، ويشيع فيها القهر والعنف والتقليل من الشأن، كما تشيع المقاومة والخيانة والمكر والخداع!. وقد ظهرت في هذا السياق دعوات ثقافية لإصلاح الثقافة السائدة، ونادت بالمساواة بين النوعين في الحقوق والواجبات الانسانية والاجتماعية، ولكن هذه الثقافة- بتقديري- أخطأت في التعبير عن نفسها حين استخدمت مقولة المساواة بين الجنسين مكان المساواة بين النوعين، مما أدي بها إلي انتهاك الحدود الدينية. ولا أظن أن أكثر المتطرفين في مثل هذه الدعوات، يطمح إلي طمس الفروق بين الجنسين، باعتبارها من العوراض الطبيعية التي يمكن أن تنكسر بإرادة الإنسان، بما يسوغ الشذوذ الجنسي ويضفي عليه شرعية، أو يسوغ العلاقات الجنسية المفتوحة، ويحررها من أي قيمة أخلاقية والتزام اجتماعي.

فمنذ القرن التاسع عشر- ولأسباب عديدة تعلقت بظروف المجتمعات الأوربية، لا مدعاة لذكرها- تصاعدت الدعوة إلي تحرير المرأة، مطالبة بحقها في التعليم والعمل، والاستقلال الاقتصادي عن الرجل، مما أدي إلي تغيير جوهري وتدريجي في تركيبة العلاقة بين الرجل والمرأة ونمط الحياة داخل الأسرة. واستندت الحركة «النسوية- **feminism**»- المتصاعدة منذ عقد الستينيات تقريبا، من القرن العشرين- إلي تراث دعوة تحرير المرأة، وطوّرته باتجاه مزيد من تأصيل التفرقة بين بين الأنا النوع والأنا الجنس، ودعوة المساواة، والتنديد بسلطة «المجتمع الأبوي- **patriarchy**»، التي سوغت الحروب بما رافقها من اعتداء جنسي علي النساء، بلغت حد الاغتصاب الجماعي، ولكنها لم تبلغ- نظريا علي الأقل- حد طمس الحدود الفاصلة بين النوعين أو الجنسين.

ولكننا- في الحقيقة وبشكل عام- بإزاء خطاب ثقافي- مهما كان تطرفه الأيديولوجي أحيانا- يستهدف الترقي بالعلاقة بين الطرفين، إلي حد تسوده المودة والرحمة والحب والنزوع إلي التعاطف والمساندة، وتجاوز الشحناء والبغضاء والكراهية أو الصراع، وواقع قد يختزل العلاقة نفسها في الإشباع الغريزي، الذي يستوي معه البشر ومن دونهم من الكائنات، كما تستوي فيه العلاقة الشرعية التي تبني الأسرة المستقرة، وعلاقات السوق العابرة مدفوعة الأجر، وبلا تبعات.

والحقيقة أن الأنا النوع رغم ارتباطه الوثيق بالأنا الجنس والغريزة، وحاجته إلي إشباعها، إلا أن موضوع إشباعها يختلف اختلافا جوهريا عن غيره من موضوعات إشباع الغرائز الأخرى، إذ أنه الآخر الذي يتبدى بدوره في جسد ولا ينفصل عنه، ويظل واعيا- أيضا- باحتياجه: موضوعه، وأساليب وطرق التعامل معه وإشباعه، أي ثقافة الجنس ككل. ومن المحال بمنطق جدلي الفصل القاطع بين الأنا المفكر في النوع، والموضوع المراد في الجنس/الجسد، وبالتبعية فإن العلاقات الجنسية- في البدء والمنتهى- تعد اختراقا لمسافتي التنفس، وتقاطع إرادي بينهما. ولكن في الواقع التاريخي بما ينطوي عليه من شروط موضوعية قاهرة وغير إنسانية: من قهر واحتلال بلدان، أو استغلال وتناقضات طبقية، تحدث مفاصلة إجبارية بين الأنا النوع المفكر، وجسدها المتعين في الزمان والمكان، وتتكشف من ناحية ثانية في أسواق النخاسة مثلا، وفي النظم الإقطاعية، ووقائع السبي والأسر في الحرب القديمة والحديثة على السواء، مثلما تتكشف في أسواق الدعارة والبغاء في النظم الرأسمالية التي تحول الجسد لسلعة تخضع لقانون العرض والطلب، كما تخضع للتثمين في مفهوم «المتعة المأجورة». ولتتسق المجتمعات الرأسمالية مع نفسها بلا إهدار- بطبيعة الحال- لقانونها الاقتصادي الأثير، وضعت قوانين متفاوتة الشدة لمعاقبة التحرش الجنسي، باعتباره تعديا علي ملكية الغير دون إرادته، وانطلقت أجهزتها الأيديولوجية تروّج لخطاب التحرر، واحتضنت الحركة النسوية المشغوله بحلم استعادة المجتمع «الأمومي- **matriarchy**» الدفين في المراحل البدائية الغابرة تحت وطأة القهر التاريخي للمجتمعات الأبوية. ولم يلتفت الخطاب في الحالتين لما في الرأسمالية الممتدة للعلاقة بين الرجل والمرأة، من طغيان جوهري علي الشروط الإنسانية في الوجود، بحيث يفسد- غالبا- الوحدة الكلية بين الأنا المفكر والجسد، ويحول الجسد إلي شيء.

وعلى هذا النحو فالأنا النوع ينبغي أن يُفهم في سياقه التاريخي بوصفه سياقا من المفاهيم التربوية التي تتبدى في مرحلة التنشئة والبلوغ، والمفاهيم الموصولة بنظم اجتماعية/اقتصادية، كما تتصل بأوضاع طبقية. ولأن هذه الأنا بطبيعتها اجتماعية مدعوة للتواصل مع الآخر المختلف، والانفعال به، فهي في الصميم تتحقق باختراق المسافة الحرجة التي تتنفس فيها الذات وتتمتع بحريتها، كما تتحقق في مساحة التقاطع بين نسقين من أنساق الثقافة لا الجنسية فقط، بل وتلك المرتبطة بأشكال وطرق إشباع الغرائز الأخرى وتوفير موضوعاتها في حيز الوجود المشترك زمنيا ومكانيا.

ومن هنا فإما أن يتحقق الاختراق بشكل طوعي يعلي من الإرادة الإنسانية المتبادلة، ومن الحاجة إلي الشعور بالمودة والسكينة والأمان مع الآخر، أو أن يتحقق الاختراق نفسه مشفوعا بعناصر ثقافية مستمدة من الوضع التاريخي المهين، فيقوم علي القهر والتحرش والاغتصاب، أو إمكانية الشراء أو تزييف الإرادة في عملية التشيؤ، التي يفرضها السوق عبر صفقات الاستغلال أو الاستهلاك، بحيث لا يزيد معنى الحرية في الواقع الفعلي، عن حرية العرض وقبول أو رفض الصفقة.

إن الشرط الإنساني في كل من الرجل/المرأة، رغم إمكانة تعليقه بالقهر والاغتصاب تحت أشكال مختلفة، الصريح منها والملتبس بإرادة مزيفة، إلا أنه يبقى ماثلا في آفاق الروح، وزوايا النفس المعتمة، يؤرق الوعي به ويرهف الحنين إليه، ويمكن التفتيش عنه. ولذلك غالبا ما يطل برأسه، ليفسر الكراهية الدفينة، ومقت الأنا المبتذل في الضعف والظروف غير المواتية، ومقت الآخر، ويبرر نفسه بالمكر والخداع، والنزوع إلي الانعتاق الذي قد يتخذ شكل الانتقام والعدوان. كما أنه ينفث عنه نفسه في ذلة اللسان وشارد التصرفات الجزئية العابرة، وفي عديد من الأدواء النفسية والعصبية، التي تجد طريقا لغرف الطب النفسي والأعصاب، أو حفل «الزار» المعتمة بالبخور والأدخنة، أو حفلات رقص مشبعة بالهستيرية، أو بجنون التنفيث المؤقت عن الضغوط المفسدة لعلاقة التوافق بين الأنا المفكر أو الواعي والجسد. وتبدت هذه العلاقة في أنساق الفلسفة الحديثة تحت فاهيم الاغتراب الذاتي«**Identical alienation conceptions**».

والواقع أن منطقة الأنا النوع وما يتفرع عليها من علاقات مختلفة متفاوتة العمق سواء بالجسد أو بالآخر، وما ينشأ فيها من نماذج شاذة، أو مراوغة بالتخنث العضوي أو السلوكي، كانت ولا تزال منطقة ثرية يمتح منها كتاب القصة والأعمال الدرامية، على تنوع مرجعياتهم الثقافية وتفاوت مواهبهم في تاريخ الآداب والفنون. لأنها المنطقة التي يبدأ منها تشكل المجتمع، بل ويكشف فيها عن نفسه بوصفه نظاما وشروطا موضوعية مهيمنة، وثقافات متقاطعة بين طبقاته أو شرائحه أو فئاته المهنية. ومع تقاطع وتفاعل الخطابات الثقافية، يكشف المجتمع- علي صعيد آخر- عما هو مشترك«**Common culture**»، مما يعد ثقافة القومية أو الأمة« **National culture**».

والواقع أن الإبداع الأدبي والدرامي طالما عالج منطقة التقاطع بين الأنا النوع والجنس، بما يكمن فيها من ألوان متنوعة من الخلل، ونقاط ضعف أو تصدع في العلاقة بين النوعين/الجنسين، بما فيها مساحة الشذوذ. ولكن الأدب والدراما العربيين، يكاد يحرم مساحة الشذوذ والعلاقات الجنسية المراوغة أو الملتبسة، وإن وجد مَنْ يقتحمها لا تلبث معالجته أن تتسم بالخفة والسطحية، وتملق الأعراف والبنية الأخلاقية السائدة بخطاب زاعق، والتردد- من ناحية أخرى - دون العمق الأكثر احتياجا للاكتشاف والفهم، وكتابة الملفات الواضحة والمكتملة عن مراحل تطور الشخصية

بما صادفته من وقائع شائكة. ولما كانت الثقافة العربية تميل إلي الربط بين الرجولة ومظاهر التسلط والخشونة الفظة وقوة البنيان الجسدي، فإن المثل الأعلى للرجل يكاد يتجسد في شخصية البلطجي الذي يمكن أن يكون أيضا مأجورا ممن يدفع له، فيجمع في أعماقه بين التخويف، والمهانة. ولا نكاد نلمح- في هذا السياق- مثالا جادا عميق الدلالة، لمعالجة هذا المثال في صورته المتطرفة أو المباشرة، إلا في دراما (طقوس الإشارات والتحولات) من خلال شخصية «عصفة»[١]، إذ ينقلب علي كل مظاهر الرجولة كبلطجي، ليكشف من داخله عن الأنثي الذليلة، بينما حلق شاربه ليهديه عربون رضا لمن يود لو عاشره!. ولكن غالبا ما تكتفي الدراما العربية بمسايرة الذهنية السائدة في التلقي، وتعالج الشذوذ أو التخنث، في صورة كاريكاتورية هشة تثير الضحك منها، والتهكم عليها، في تعليقات سريعة عابرة تشي بفقدان الشخصية الرجولة ومسئوليتها الكاملة عمّ هي فيه مثل شخصيتي«فتوح[٢]، و«لوسي[٣]. كأن هناك ضرب من التواطؤ الضمني من المبدع والمتلقي، على تعزيز الوعي بالترادف بين الأنا النوع /الرجل والأنا الجنس/ الذكر، وشحنه في الوقت نفسه بالخشونة والعنف والتجبر، علي نحو قد يؤدي بالرجل إلي الاندفاع إلي دنيا البلطجة، ولو كانت مأجورة، كما يدفعه إلي التحرش الجنسي كإعلان عن هوسه المرضي بالفحولة. ولكن التطرف نفسه، ككل تطرف- يحتمل في الوقت نفسه أن ينقلب إلي نقيضه، فكما قد يظهر اللوطي من تحت أخشن مظاهر الرجولة والذكورة، يظهر العنف وجبروت القسوة من ألين مظاهر الأنوثة وأوفاها بالنعومة!. وكل هذه الظواهر الملتبسة، تجد ما يسوغها في الدمج الخطير بين النوع والجنس إلي حد التوحيد بينهما، مما يؤدي إلي تشيئ الجسد وامتهانه في أي استخدام من ناحية، وانبثاق الدفين بالإحساس بالغثيان من الذات والجسد معا، ويبرر الانقلاب العقابي عليهما. ولكن هذا الدمج بين النوع والجنس، يبقي- في الحقيقة- مسئولية الخطاب الثقافي الذي يتراكم في الوعي من النشأة إلي النضج، فيشوه علاقة الإنسان بغريزة حفظ النوع، ويشوه العلاقة- في النهاية- بين الرجل والمرأة سواء أكانت في الحالات التي تبدو سوية، وهي ليست كذلك، أو الحالات التي تلقى الحكم بالشذوذ مشفوعا بالضحك الصريح أو المكتوم.

---

(١) دراما مسرحية كتبها السوري«سعد الله ونوس»، وتضمنت شخصية«عصفة»، الذي يخفي تحت مظهره بالغ الاعتداد بالذكورة، والقوة الجسمانية التي جعلته يعمل بالبلطجة، طبيعة أنثوية نشطة تكفر بالرجل البلطجي وتشمئز من الذكر الذي تستند إليه، فإذا أفصح عن نزعته الدفينة واتسق مع الأنا اللوطي وحلق شاربه، لم يلق غير الاستهجان والإذلال والطرد الاجتماعي، حتى ممن يحب، إلى أن يضطر مع العزلة التي فرضت عليه إلي الانتحار.

(٢) شخصية في مسرحية «سكة السلامة» التي كتبها المصري سعد الدين وهبة سنة١٩٦٤.

(٣) من شخصيات فيلم «شائعة حب» الذي قام ببطولته يوسف وهبي وعمر الشريف وسعاد حسني وعبد المنعم إبراهيم، وهو فيلم استند إلى مسرحية«حالة حب»التي قام بأدوارها عبد المنعم مدبولي وفؤاد المهندس وشويكار

ثانياً: دائرة العلاقات الركنية:

إن دائرة العلاقات الركنية هي الدائرة التي تمد الدائرة الذاتية بأشكال ثقافة وأنماط سلوك أولية، لإدارة العلاقة بالغرائز. فالدائرة الذاتية تطرح الوعي بالأنا الذي يريد إشباع مطالب غرائز البقاء من الحاجة إلي الأكل والشرب والسكن والثياب وحيز التنفس الملائم في المكان، مما يحدد الفعل والأهداف الجزئية أو الكلية للنشاط البشري. ولكن هذه الاحتياجات لا تنشأ أو تتطور في فراغ، أو أوساط خارجية ملساء ومواتية، لأنها تتأثر بالضرورة بمناخ ثقافي وتربوي وشروط مادية قد تكون أو لا تكون مواتية لإشباع الرغبة في الواقع المعاش. وهذه الأوساط تحدد في النهاية الطرق والأساليب الممكنة لإشباع الرغبة وتلبية الاحتياج، بقدر من المشروعية الاجتماعية والقبول، وإلا فالتأجيل أو الكبت. وتتشكل دائرة العلاقات الركنية من الأب والأم والأخوة والأخوات، وتعتبر- بداهة - أول الدوائر التي يمكنها أن تتقاطع مع الدائرة الذاتية، وأكثرها- في الوقت نفسه- التصاقا بها، وبالذات الإنسانية علي السواء. ولهذه الدائرة وظائف عديدة، فتضخ إلي الوعي بما فيها من أساليب في التربية أو التوجيه والإرشاد: المفاهيم والأفكار الأولي عن طرق إشباع الرغبات، تنمي مهارة الأعضاء في استخدام الأدوات، تمد بالنموذج الأول للعلاقة بين الرجل والمرأة، تحدد ما يصح وما لا يصح من أفعال وأقوال، فتصوغ- في النهاية- الأسس التي يبني عليها لإنسان موقفه من نفسه، ومن أفعاله، ومن الحياة إجمالا.

وتكتسب هذه الدائرة من العلاقات صفة الركنية، لأنها علاقات غير إجبارية، فلا اختيار للإنسان فيمن تكون أمه أو أبيه أوأخوته وأخواته. وينمو وعيه بنفسه في مجتمعه، وقد التصقت هويته باسم أمه في المجتمع«الأمومي- **maternal**» الذي لم يزل يتبدى في أعمال السحر وما إليها من أعمال قرينة بالأنثروبولوجية، ويلتصق باسم أبيه في المجتمعات«الأبوية- **Patriarchal**» التي يسودها الأب والآلهة الذكور في المعتقدات الدينية. فيتبدى الأب والأم وكأنهما معطى طبيعي لا فكاك منه وسببا مباشرا لوجوده، يتعهد تبعات بقائه من مدرج الطفولة إلى الصبا حتى يملك أسباب اعتماده على نفسه في مراحل حياته التالية. وعلى نحو مماثل يتبدى الأخوة والأخوات، فلا هو اختارهم، ولا امتلك حق الوصاية على أبوية فيمن ينسلون من أبناء وبنات. ومن ناحية ثانية فالدائرة ركنية لأنها تمد الفرد بعديد من صفات صورته وصفات جسمه الفيزيقية، وغيرها مما يتواصل فيه وفق قوانين الوراثة الطبيعية. والدائرة ركنية من ناحية ثالثة لأنها تزوده بالمفاهيم الأولى والتصورات التي ترسخ في وعيه باطراد- ويصعب التحرر منها- عن نفسه، وعن العالم الذي يعيش فيه بمثله العليا، وعن السبل المشروعة لإشباع ما يتفجر فيه من رغبات، وعن النموذج الرئيسي للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع البشري. وبالتالي فهي تشكل الأعمدة التي ينهض عليها كيانه من الناحيتين: النفسية والعقلية، قبل الفيزيقية.

وقد عنيت نظرية الدراما منذ بداية تاريخها، بدائرة العلاقات الركنية، وما يصيبها أحيانا من خلل تتداعى آثاره بعيدة المدى على الشخصية ولو بعد سنوات طويلة فتؤدي بها لجرائم بشعة لا تتردد عن الزنا بالمحارم أو الخوض في علاقات الدم، نتيجة للتصورات الخاطئة التي تتشكل في الوعي عنها. فإذا كان الأخوان قابيل وهابيل اقتتلا في بدء الخليقة حول أختهما، فإن الأديان الكتابية قد حرمت البناء بالأخت، مثلما حرمته غيرها من المعتقدات ولو كانت موغلة في البدائية. وأسطورة «أوديب» الإغريقية وما بني عليها من معالجات درامية تعود وتكشف عن تحريم البناء بالأم ولو بوصفه نزوعا نفسيا- وفق التحليل الفرويدي الشهير- للارتداد إلى الرحم، ويعتبر قتل الأم جرما بشعا ينفرد بتوصيف خاص «**matricide**». وتكشف الأسطورة في الوقت نفسه عن تحريم قتل الأب، وتنفرد أيضا بتوصيف خاص«**patricide**» ولو كان تعبيرا نفسيا عن النزوع غير الواعي لإزحته والحلول مكانه تمتعا بغنائمه وتسيدا على عالمه.

غير أن بناء «أوديب» بأمه وقتله لأبيه، تولد عن تصوره الخاطئ عن دائرة علاقاته الركنية، فنشأ طفلا في «كورنثيا» وتربى وعيه في بلاط الملك «بوليب» بوصفه أبيه والملكة «ميروبا» بوصفها أمه. وحينما كبر وجاءته النبوءة من المعبد بأنه سيتزوج أمه ويقتل أباه، لم يكن ليتصور قط أن النبوءة تعني أحدا غير «ميروبا» و«بوليب» اللذين شكلا وعيه في كورينثا، باعتبارهما أمه وأبيه، فاستبشع النبوءة التي تلوث يديه بدم أبيه وتزجه في فراش أمه، وقرر الهرب من «كورنثيا» بما رحبت. ولكنه التقى في مفترق الطرق الثلاثة بشيخ مسن ورفاقه، فتشاجر معهم، وأمكنه القضاء عليهم جميعا، إلا واحدا هرب من ضربات عصاه. وعلى أبواب «طيبة» يحل لغز «الهولة» الذي تميت به شبابها وشيوخها ورجالها لأنهم يعجزون عن حله، فيرديها قتيلة، ويظفر بالملكة «جوكاستا» مكافأة على حله اللغز. وبعد عشرين سنة تقريبا ينتشر «الطاعون» في طيبة لما فيها من إثم حاكم وقصاص مؤجل. وتبين«أوديب» بنفسه وهو حاكم طيبة وأميرها المفدى، أنه سبب الطاعون الذي يكاد يقضي على أسباب الحياة في البلد بأسرها، فما «جوكاستا» التي تزوجها على سبيل المكافأة، سوى أمه الحقيقية، وما الشيخ الذي قتله ومن معه سوى أبوه الحقيقي، «لايوس»، فيعيد «أوديب» تصحيح تصوراته الخاطئة عن دائرة علاقاته الركنية، ويضع أصابعه من ناحية ثانية، على مصدره. فقد أصرّ أبوه منذ كان طفلا لم يتجاوز عمره أياما، على أن يقتله، فأشفق به الخادم الذي كلف بقتله وسلمه على جبل «كاثيرون» لراعي أغنام الملك «بوليب»، الذي تسلمه بدوره ورباه كابن له ولزوجته العاقر. ولكن لا «جوكستا» احتجت بجهلها حقيقة علاقتها بمن بنت به، فانتحرت، ولا «أوديب» احتج بجهله حقيقة علاقته بها، ولم يعف نفسه من مسئولية الجرمين ففقأ عينيه التي لم يبصر بها مواضع قدميه، ورحل شريدا عن طيبة.

قد يقال إن «أوديب» كان يفتقر البصيرة التي تعينه على تبين موضع قدميه، وأن غروره أو ثقته الزائدة في نفسه وفي ذكائه، أعمياه عن حقائق ماثلة بين يديه وفي فراشه، وجعلته يهين «الكاهن تيريزياس» الذي واجهه بها- في معالجة«سوفوكليس»على الأقل- قبل أن يكتشفها بنفسه. غير أن بصيرة تيريزياس لم تجده نفعا أمام لغز الهولة الذي ارتبط بتطور الوجود البشري، فقد كان عن الكائن الذي يزحف على أربع: الإنسان طفلا، ثم ينتصب على اثنين: الإنسان في شبابه ونضجه، وينتهي على ثلاثة: الإنسان شيخا بقدميه وعصاه التي يتوكأ عليها. كما أن ذكاء «أوديب»- وهو ذكاء إنساني- لن يجده نفعا لتبين حقائق مطمورة في صفحات التاريخ وأهيل عليها تراب النسيان في الصدور، بينما يعتمد بالدرجة الأولى- وتلك حدوده القصوى- على ملاحظة الوقائع المباشرة التي تتفاعل حوله. فلا فضل- في الحقيقة- لأي من الشخصيتين على الآخر، كما أنه من المستحيل أن يجمع الوعي بين معرفة «الحس» ومعرفة «الحدس»المتصلة بكشف الحجب عن غير المنظور إلا أن يكون وعيا إلهيا شاملا ومحيطا حتى بما تخفي الصدور، أو وعي أنبياء يفيض عليهم ربهم من فضله، مثلما أفاض على«المسيح»في عشائه الأخير، فتنبأ بما سيفعله به حواريوه. أما الوعي الإنساني فكان وسيظل قاصرا، ومحاولته في تجاوز حدوده، محاولة مأسوية محفوفة بالأخطار. وقد سبق أن استثارت هذه الحدود- من ناحية أخرى- واحدا مثل «كريستوفر مارلو» في معالجته بمأساة «الدكتور فاوست» في أخريات القرن السادس عشر بانجلترا. ولكن ربما كان الأقرب إلى الصواب القول بأن مأساة «أوديب» تكمن في أنه خان وعيه وافتقر- على العكس- لثقته في نفسه، حين هرب من «كورينثا»، فلو أنه بقي هناك معتمدا على وعيه المتكون فيها بأن «بوليب» أبوه و«ميروبا» أمه، وأن ثمة محارم تحكم علاقته بكليهما، حذرا- في الوقت نفسه- أن ينجرف إلى أن يبني بهذه، ويقتل ذاك، لما كانت مأساته.

وعلى أية حال، يبقى الوعي الإنساني بالدائرة الركنية وما يكتنفها من محارم، مرهونا بما تقدمه له الدائرة المحيطة به، من أفعال وخطابات متراكمة في الحياة اليومية. وإن كان نقص المعلومات أو خطأ التصورات في الوعي، قد تنجم عنه خطايا الزنا بالمحارم أو الخوض في علاقات الدم، فلا غرو أن يترتب عليها سلامة وخلل التكوين النفسي. فعلى حين كوّن«هاملت[١]» وعيا صحيحا بمن هو أبيه: هاملت الملك الأب، ومن هي أمه: «جرترود»، إلا أنه كوّن- في الوقت نفسه- طوال سني طفولته وصباه الباكر صورة زائفة عن طبيعة العلاقة بينهما، فتصوّر أنها مبنية على الحب والوفاء والمشاعر الشفافة التي تترقرق بينهما في حدائق القصر وفي البلاط الملكي والفراش. فإذا مات أبوه يصطدم ثلاثة مرات في هذا التصور الزائف على نحو يتصدع له بنيانه النفسي جميعا، فمن ناحية يباغت بزواج أمه من عمه ولم يكد يمض على وفاة أبيه إلا أيام قليلة، حتى أن الفطائر التي أعدت-

---

(١) الشخصية الرئيسية في المسرحية الشهيرة التي كتبها«وليام شكسبير»بنفس العنوان.

فيما يقول- للجنازة هي التي وزعت في حفل العرس، والأحذية التي تعفرت بثرى المقابر حضر بها الناس حفل الزواج. ومن ناحية ثانية يباغته شبح أبيه بأن أمه وعمه اشتركا في قتله، ومن ناحية ثالثة، لا يري أي تشابه بين عمه وأبيه، يبرر أن يكون كلاهما اختيارا لأمه في فراشها وحياتها. وهكذا تهدمت- وعلي نحو مفزع- الصورة المثالية التي كونها عن أمه، مما أفقده ليس الثقة فيها والأمان نحوها فقط، بل في كل النساء أيضا علي نحو يتعذر معه أن يقيم أي علاقة سليمة مع أي منهن. ومن ثمة، ربط بين الخلل الطارئ على صورة أمه والخلل في الطبيعة ككل، فامتدت شكوكه وأسئلته المحيرة إلي علاقته بأوفيليا، ونثرت فيها أسس فسادها وانهيارها.

وعلى نحو مماثل- مع اختلاف التفصيلات الفنية وزمن الإبداع- تتشكل مأساة «أزوالد[١]»، في دائرة علاقاته الركنية، بما طوته في وعيه بها، من معلومات ناقصة وتصورات زائفة معا. فقد ورث عن أبيه مرض «الزهري» الذي يستنزف قواه من الداخل وهو في ريعان شبابه، ولم يكن يتصور أن أباه رجل منحل الخلق يخون فراشه الشرعي ويلقى بنفسه في حضن خادمة وينثر فيها بذور«جينا». ولم يكن من ناحية أخرى يتصور أن أمه تنطوي على كراهية عميقة لأبيه، وأنها لم تفلح يوما في أن توسع له من قلبها وتمنحه شيئا من الحب والأمان، لأنها ببساطة كانت شغوفة بسواه قبل أن تتزوجه، ولكنها أفلحت في إبعاده عن أجواء البيت سنينا وأن تبني في الوقت نفسه صورة زائفة عن علاقتها بالزوج الراحل مع الملجأ الذي تشيده تكريما لذكراه. ولا يلبث «أزوالد» أن يعود إلي البيت ويتورط من أخمص قدميه إلى ذؤابة رأسه، في دائرة علاقاته الركنية الملتبسة والزائفة معا، حين يحب خادمته «جينا»، التي هي أيضا أخته من خادمة أبيه، وكأنه ورث أيضا عن أبيه سلوكه المكتسب في عشق الخادمات، والتفتيش عن سعادته بين أحضانهن.

إن قائمة الأمثلة طويلة وتكاد تغطي بشكل أو آخر تاريخ الدراما كله، وتتصل بأثر دائرة العلاقات الركنية في حياة الفرد سواء أكانت باقية أو منتهية بواقعة طلاق، أو مفككة بالمشاحنات الدائمة، أو ناقصة بغياب أحد طرفيها- لاسيما في مرحلة الطفولة- بالسفر أو الموت، مما يولد حالات اليتم والتبني وظهور من يضطلع- ولو على نحو مؤقت- بالوظائف الشاغرة في الدائرة. ففي كل أولئك يتشكل وعي الفرد والنماذج الأولية في صفحاته النفسية، بما تبنيه من مفاهيم وتصورات زائفة أو صحيحة عن نفسها، وعن طبيعتها، لأنها الوسط الأول الذي تنشأ فيه المفاهيم الممكنة عن العالم وأسس علاقاته الاجتماعية. وهي أمثلة لا تقتصر على الدراما أو الأدب القصصي وما فيهما من أخيلة فنية وعوالم مفترضة، ولكنها تمتد إلي الحياة ومأخوذة منها، ومن قائعها اليومية التي تبوح بالتأثير نفسه. فمن الدائرة الركنية يستمد الرجل صورة شريكة حياته، التي تستدعي سلبا وإيجابا وبدرجات متفاوتة الوضوح، صورة أمه كما استقرت في وعيه من خلال علاقتها بأبيه.

---

(١) «أزوالد»أحد الشخصيات الرئيسية في دراما«الأشباح»الواقعية التي كتبها النرويجي«هنريك ابسن»في الربع الأخير من القرن التاسع عشر

ومن هذه الدائرة تستمد المرأة صورة شريك حياتها، الذي يعد نسخة، أقل أو أكثر وضوحا، من أبيها. كما تنشأ خمائر«**yeasts**» أنماط السلوك التي يتفاعل بها الابن مع زوجته، والبنت مع زوجها، وتنشأ المخاوف العصبية أحيانا من الارتباط بالآخر، حتى لا تتكرر في حياة الأنا العلاقة المتصدعة، والمشحونة بالخلاف والمشاجرة اليومية المنفرة بين الأبوين!.

وعلى هذا النحو، فدائرة العلاقات الركنية، ليس من اليسير تجاوزها أو إغفالها بينما تبني الملفات الأولى في الحياة النفسية، وتتضمن الشفرة التي يمكن بها حل دلالة الآراء والتعليقات التي تبوح بها الشخصية في خطاب حياتها اليومية، ودلالة ذلات اللسان، وشوارد التصرفات، والأحلام التي تكمن في لا وعيها، وتطل في النوم بالرؤى والكوابيس. ولذلك كانت مرجع الهواجس والمخاوف وجذور الأمراض والسلامة النفسية، التي عني بها علم النفس عناية بالغة، كما أنها مرجع آرائه في السياسة وأصول الحكم: فلها قائد وأعوان، ومصالح وأهداف، وإدارة تصدر قرارات يوميا!.

ثالثاً :العلاقات العائلية وقوي التعضيد الاجتماعي.:

تتسع دائرة العلاقات الركنية في حياة الفرد اتساعا مؤكدا، لتلتقي وتتقاطع- في الوقت نفسه- مع دائرة أكبر، هي دائرة العلاقات العائلية بما تضمه من أعمام وعمات وأبنائهم وبناتهم من ناحية، وأخوال وخالات وأبنائهم وبناتهم من ناحية ثانية، فضلا عن الجذور الممتدة في الجدود والجدات. ففي الدائرة العائلية المصادر المباشرة، التي تكون فيها ونتج عنها الطرفان الرئيسيان في الدائرة الركنية، بل وصيغ- في مساحة التقاطع والتقابل- نموذج العلاقة بينهما.

ولكن الدائرة العائلية تضم إلى جانب البذور التكوينية لعلاقة الأبوين، أنماط جديدة من علاقات القربى الاجتماعية، بالإضافة إلى نماذج مغايرة من العلاقات الركنية، منها ما يتصفي في شرطي الزمان والمكان كعلاقات «الجدود- الجدات»، التي توشك أن تدخل في ذمة التاريخ على نحو ما. ومنها نماذج قائمة مطردة وممتدة في الحاضر كزيجات الأعمام والأخوال ومن إليهم من عمات وخالات. ونماذج ثالثة تتكون، أو توشك أن تتكون في علاقات أبناء وبنات هؤلاء وأولئك، منفتحة بالتبعية على المستقبل الممكن. فتضمن الدائرة العائلية أن تتسع آفاق التجربة الاجتماعية في وعي الفرد، وتغتني بصور عدة من نموذج العلاقات الركنية، يمكن أن تخضع للتأمل وكذلك للمقارنة بينها، واستخلاص السمات المشتركة والمغايرة، والتفاعلات الممكنة بينهم. وربما ظهر عبر هذه المقارنة- بدرجات متفوتة الجدية والوضوح- أن العلاقة الإنسانية، وإن بدت مجالا لتلبية احتياجات غريزية مجتمعة أو منفردة، إلا أنها تتكون وتنمو وتتصدع وتتحلل، محتفظة في جميع أحوالها بسمات تميزها عن غيرها، ويحكمها نسق من الأفكار والقيم مستمد من الأعراف والدين قبل أن يستمد من القوانين وأحكام القضاء، كما أنها تخضع لسنن التغير في السياق التاريخي، بما يطرأ عليها من أفكار وقيم جديدة، بغض النظر عمّ إذا كانت أفضل أو أسوأ من سابقتها.

وإن كان وعي الفرد يتزود من دائرة العلاقات العائلية بعديد من المعلومات والوقائع عن أبويه، والظروف الاجتماعية/الاقتصادية التي نشآ فيها والتقيا خلالها وأثرت عليهما، وشكلت علاقتيهما بالقيم التي تحكمت فيها، فإن هذا الوعي نفسه- متى كان منفتحا على المعرفة معنيا بالعالم الذي يعيشه ويتنفس فيه وجوده- يتسقط معلومات ووقائع مماثلة عن نماذج العلاقات القارة في الدائرة العائلية نفسها، بشكل يتيح له فرصة تجريد نموذج علاقاته الركنية من طابعه الشخصي، والنظر إليه في أضواء أكثر موضوعية. والواقع أن المعلومات والوقائع الحياتية المتضايفة إلى الوعي: سواء أكانت صحيحة أو زائفة، متفق عليها أو مازالت موضع خلاف ومجادلة، تضيف النواقص أو تفسر الغامض، تؤدي بالنتيجة إلى تعميقه لا بنموذج علاقة أبويه فقط، بل بالنماذج الأخرى، وتنمي خبراته بالبشر: أخلاقهم، وطباعهم، وأمزجتهم، وادعاءاتهم الكاذبة والصادقة، المبرأة من الغرض والمتصلة بالأهواء، الضعيف منهم والقوي، المعتمد على نفسه والمتواكل علي الله، الأناني المتمركز على ذاته والغيري الذي يؤثر الآخرين أو على الأقل يراعيهم ولو بدرجة ما، والمقبول بين كل هؤلاء والمستهجن. فإما يترسخ في الوعي ما تكون في الدائرة الركنية، أو يتم تعديل ما يستحق التعديل والمراجعة، باتجاه التعرف إلي المثل العليا التي تدين بها العائلة ككل، في الاجتماع والاقتصاد والسياسة ونظم الحكم.

وتكتسب الدائرة العائلية أهميتها الوظيفية في حياة الفرد، مما يرتبط بها في المثل الثقافية العليا من مقولات، فهي علاقات الرحم وعلاقات الدم والعصب، التي جعلت من الخال أو العم- في العرف السائد- والدا، يقوم بوظيفته ويضطلع بمسئولياته إذا مرض الأب أو غاب بشكل أو بآخر، وجعلت من العمة أو الخالة والدة تقوم بوظائفها في حالات مماثلة. ومع هذا الاشتباك بين الأسرة الصغيرة والعائلة الأكبر، الذي قد تنظمه الأعراف السائدة، تتدخل الأديان بوضع حدود وتشريعات واجبة التنفيذ. فالديانة اليهودية- علي سبيل المثال- أوجبت علي الأخ أن يتزوج من امرأة أخيه المتوفي، ونددت به حتى كادت تخرجه من الملة إن رفض وأبي. بينما أجازت الديانة الإسلامية مثل هذه الزيجة ولم تجعلها فرضا أو واجبا، وإن أوصت في جميع الأحوال بمراعاة صلة الدم والأرحام. إلا أن المسيحية رغم أنها أوصت بذوي القربي عموما، وحتى بالأعداء: أحبوا أعداءكم، إلا أنها من ناحية ثانية استنكرت زيجة الأخ من زوج أخيه المتوفي، واعتبرتها ترقي لمرتبة الإثم والزنا بالمحارم، وذلك منذ رأي «يوحنا المعمدان» علي هذا النحو زيجة «هيرود» بزوجة أخيه المتوفي «فيلب»، وأقام الدنيا ولم يقعدها رغم أنهما كانا من حكام الرومان في الجليل ولا يدينان باليهودية. وتمضي الثقافة الشعبية فيما تفرزه من «أمثال- **parables**»، في الإتجاه نفسه، لتري أن الأقارب بمثابة قوى التعضيد الاجتماعي التي تساند الفرد وتظاهره فيما قد يخوضه من معارك ونزاعات، لتجعل- في الوقت نفسه- صلة الرحم والدم ذات فائدة عملية. فهم ظهره الذي يحميه، ومن ليس له ظهر يتلقى الضربات على بطنه!. وتطور الأمثال الشعبية وظيفة المساندة الاجتماعية والتعضيد، من الدائرة الركنية إلى الدائرة العائلية، فترى الأخ ظهيرا لأخيه على ابن العم، ثم كلاهما مع ابن العم ظهيرا ضد الغريب عنهما بصلة الدم أو الرحم.

وقد تصل بعض المجتمعات بوظيفة المساندة والتعضيد في الدائرة العائلية، إلى حد إغلاق العائلة على نفسها، فتمنع أن يتزوج أبناؤها من خارجها، وتجتمع فيها صلة الدم والرحم والمصاهرة في نسيج واحد. وبالتبعية يتألف النسيج الاجتماعي الأكبر من عصبيات عائلية متفاوتة القوة، بقدر ما تنجح كل منها في توثيق صلات الدم والرحم بالمصاهرة الداخلية، وبقدر ما تحقق وظيفة التعضيد والتساند بين أبنائها والعمل دون اختراقها بالغرباء عنها، بل وتصفية ما قد ينشب بين أبنائها من خلافات، وفق نظام قضائي محدد يفصل فيه «كبير العائلة- **Patriarch**»، على أساس ما بين يديه من أعراف مرعية متواترة، وسلطة آلت إليه بحكم سنه وخبرته الطويلة. وغير بعيد- من ناحية ثانية- أن نزوع بعض العائلات إلي التكوين المغلق، واعتبار الزواج والمصاهرة آلية من آلياته، يرجع إلى رغبة الاحتفاظ بمصادر القوة الاقتصادية، وتكتيلها إن لم يكن زيادتها بين أبناء العائلة أنفسهم، فلا تتفتت الثروة ومصادرها وتضعف مكانة العائلة ككل، بالتقسيم المتتابع للإرث ونقله مع المصاهرة من الخارج.

وقد صاغت العصبيات العائلية تكوينات اجتماعية أكبر عددا وأقوي نفيرا، مثل العشائر والقبائل، وحددت بالتبعية للفرد مفهوم الانتماء الأولى بالعناية به، والتضحية من أجله، وارتبطت من ناحية ثانية بفترات تاريخية سابقة لنشأة الدولة القومية ذات المؤسسات العامة القانونية. فهذه العصبيات ظهرت في القبائل والعشائر العربية قبل وبعد الإسلام، وكانت وراء تكوين الأسر الحاكمة بالدولة الأموية ثم العباسية وغيرها، وظهرت في طبقة أشراف اليونان والرومان، وفي طبقة النبلاء التي سادت خلال العصور الوسطى في أوروبا، حتى قضت الطبقات البرجوازية علي سطوتها وأدت إلي صهرها في وعاء القومية الأكبر، وأسست مع نهاية القرن الثامن عشر، الدولة القانونية. ومع ذلك ظلت العصبية العائلية باقية و«متمفصلة- **hinging** » بالدولة القومية، ولو بدرجة ما، تزيد - بلا شك- علي نحو ملحوظ، فيما يُعرف بدول العالم الثالث الأدني إلي التخلف في سلم الحضارة. وتبدو في مصر باقتصادها الذي يعتمد علي رعي الأغنام بين البدو في سيناء ومطروح مثلا، أو علي الزراعة وامتلاك الأرض في الصعيد والريف، كما تبدو ببنية أفكارها وقيمها الموروثة. ولكن حتى حين أسس أبناء من هذه العائلات ملكية العقارات والمصانع والشركات متفاوتة الحجم كشفوا عن بنية الأفكار والقيم نفسها التي جعلت من الزواج والمصاهرة آلية احتفاظ بالثروة وليس تفتيتها بالنقل والميراث، إن لم تكن آلية زيادة وتكتيل لها. واندمجت هذه البنية في السوق الحديث بطبيعته الرأسمالية، وخضعت العلاقات الإنسانية فيها لقاعدة الربح والخسارة بأكثر منها لكرامة العائلة، واكتسبت أحيانا طابعا استهلاكيا، بحيث لا تتأبد تحت مظلة الشرعية الدينية.

لقد حاولت الدائرة العائلية أن تحمي نفسها بالعصبية وما إليها من تشدد وعنف واستبداد لتفعيل ما تنطوي عليه بنية أفكار وقيم ونظام قضائي عرفي، إلا أنها وضعت نفسها في تعارض أصيل مع بنية الدولة القانونية، لاسيما بالاقتتال الداخلي على الثروة والنفوذ، وبفكرة الثأر. وجاء التعليم من ناحية ثانية بفكر مغاير عن الفردية وتنامي الوعي بالذات في مواجهة الانتماء إلي بني اجتماعية أكبر، تنسحق بداخلها. وكثيرا ما يميل هذا الفكر إلي التعبير عن نفسه في رفض الزواج من داخل العائلة، مما أدي إلي مزيد من تفسخ البنية القديمة، وتآكلها بالتناقض معها، بل ومحاولة الأجيال الجديدة الانفصال عنها. فهذه الأجيال تخوض أشكالا متفاوتة الشدة من الصراع اجتماعيا ونفسيا، لاسيما وهي تحاول- من جانبها- أن تبقي علي تماسك البنية القديمة ومظاهر انتمائها إليها، خشية آليات عقابها بالنفي أو التجريس.

ولا شك أن مسرحية (هاملت) نموذج درامي شائع لتصدع الدائرة العائلية بعد أن تصدعت الدائرة الركنية. فإذا كان «هاملت» قد بوغت بأن أمه أسهمت في قتل أبيه وتزوجت غيره ولم تمض علي مواراته الثرى أيام معدودات، فقد بوغت- في الوقت نفسه- أن اليد التي تواطأت مع أمه، امتدت إليها من الدائرة العائلية، وتمثلت في عمه «كلوديوس»، الذي كان ينبغي أن يلتمس فيه يد العون والتعضيد ليثأر لأبيه. ولعل ذلك ما جعل «هاملت»- في فضائه الذي بناه شكسبير- يشغل بالانتقام لأبيه، ويشغل- في الوقت نفسه- بنسيجه النفسي الممزق في تأمله للأسباب التي دعت «جرترود»، أمه، لأن تتزوج أباه بينما كانت وظلت عاشقة لعمه، ويشغل بالمفاصلة اللافتة التي تعيشها المرأة أحيانا بين الأنا النوع والأنا الجنس، فإذا بها زوجة وعاشقة أو عاهرة في آن معا، ويطرح في كل أولئك مفهومه عن اختلال الطبيعة والكون بما يتعين عليه إصلاحه.

رابعاً دائرة العلاقات المجتمعية: الأممية والعرقية:

ما أن يخرج المرء من دائرة العلاقات العائلية، حتى يلتقي بدائرة علاقات أخرى أوسع وأرحب، بل وربما كانت أكثر ثراء وتنوعا بالخبرة الإنسانية، وهي الدائرة التي يشكلها الجيران في السكن والعمل ودور التعليم والدرس. وفي هذه الدائرة أيضا الزملاء والأتراب، الذين قد تتعمق الصلة بهم وترقى إلى مستوى الصحبة ورفقة الطريق والحياة، وربما تزيد الرفقة عمقا وتصبح صداقة وطيدة الأركان تعوض عن الأخوة والعلاقات العائلية الجبرية بالدم أو الرحم، بالاختيار الإرادي. وفي الدائرة المجتمعية الكبرى يتسع نطاق الرؤية، ويمتد إلي نماذج التكوينات الأسرية المختلفة عن نموذج العلاقة الركنية، ونماذج العلاقات العائلية، وربما كانت متماثلة مع هذه أو تلك، ويعاد تكوينها في الزمن باختيار زوجة أو زوج، للابن أو الابنة، ما لم تكن العائلة مغلقة، مما يسمح - في النهاية- بالمقارنة التي ترسخ أو تعدل أو تصحح الأفكار والتصورات الأولى. وفي هذا السياق تتكون نماذج ثقافية عليا، لا تخص أسرة أو عائلة أو قبيلة فقط، بل تخص مجتمع الأمة أو العرق والسلالة، الذي يتواصل في حيز مكان، يدعي وطنا، وحيز زمان يدعى تاريخ أمه. ولا غرو أن تندمج النماذج الثقافية العليا بالدين، بمثل ما تندمج في اللغة المشتركة، ويعاد إنتاجها في الأشكال الأدبية والأبداعية عامة، سواء أكان بوعي صريح أو وعي ضمني.

لا شك أن النماذج الثقافية العليا تتأصل بالممارسة الواعية وغير الواعية لتحقيق الأهداف وإشباع الرغبات في الواقع، وفي خطاب الحياة اليومية، بما فيه من آليات قدح أو مدح، من شأنها إبطال السلوك أو تعزيزه والمطالبة بتكرراه. وتجد النماذج الثقافية العليا مجالا للوعي بها والحفاظ عليها بإعادة إنتاجها، فيما يعرف بآليات الضبط الاجتماعي، سواء أكانت أجهزة توجية أيديولوجي، أو أجهزة عقاب، وقمع. فالمدارس مع ما تقوم به- في مراحلها المختلفة والمتعاقبة- من تأهيل مهني للأفراد وفق ما يكشفونه من ميول واستعداد، تعد من أجهزة التوجيه الأيديولوجي التي ترسخ قيما وتبني أفكارا وتصورات ذهنية عن علاقة الإنسان بمجتمعه والعالم الذي ينتمي إليه، وتعزز هذه الأفكار بآلية التقريظ، وتنقحها بآلية التوبيخ. وتقوم دور العبادة الدينية بوظيفة مماثلة، فترسخ وتصحح المفاهيم السائدة عن العلاقة الرأسية بالسماء، وعمّ ينبغي وما لا ينبغي في العلاقة الأفقية بالبشر والبيئة، وتزيد فتقوى بعض مفاهيم العرف، أو تضفي عليها طابع التقديس الذي لا تحتمل معه تحريفا أو إبدالا. وعلى نحو مماثل تفعل الصحف وغيرها من أجهزة الإعلام، بما تقدمه من نماذج مهنية وإنسانية باعتبارها قدوة يرجى اتباعها، ونماذج فاشلة معتمة يرجى اجتنابها. كما أن الإعلام يفتح آفاق الوعي على امتداد الوطن في المكان بتنويعة أهله السكانية، بما لهم من هموم ومشكلات وأنماط حياة مغايرة، ويفتحه- في الوقت نفسه- على أبعاد الوجود السياسية، بما يحكمه من ترسانة قوانين، فتحميه وتنظم علاقاته وتعيد إنتاجها في الزمن وفق شرعية محددة. إلا أن تجربة التثقيف مع أجهزة التوجيه الأيديولوجي، تظل مرتهنة- صدقا وزيفا، قبولا ورفضا- بتجربة الحياة ذاتها، وما قد تفجره من انطباعات ومشاعر وانفعالات مصاحبة لتلبية الحاجات اليومية، مما يولد دروب الجدل واللجاجة، والتواطؤ كليا أو جزئيا، بإزاء المواد الإعلامية، فيتشكل جزء لا يتجزأ من مناخ الحياة السياسية.

ولكن آليات المدح والتقريظ أو الذم والتوبيخ التي تمارسها قوى التوجيه الأيديولوجي، في مستوى الدائرة المجتمعية، لا تكفي- بالتأكيد- لضبط سلوك الأفراد وتعزيز ما تتوخاه النظم السياسية- بما ينضوى تحتها من أحزاب وروابط ونقابات- من مصالح اقتصادية واجتماعية، يرجى أن تعبر عن نفسها بأمان وشكل سلمي. فأنماط السلوك المنحرفة التي تهدد الأوضاع القائمة أو تفسد المثل الثقافية العليا، تقتضي كبحها بالقوانين وتوصيفها باعتبارها جرائم أو مخالفات وجنح، وتستوجب المساءلة عنها والعقاب عليها. وفي هذا السياق تترافق مع التوجيه الأيديولوجي أجهزة القمع كما تتجسد في مؤسسات التشريع والقضاء والسجن، والشرطة والجيش. وهذه المؤسسات تعد الأعمدة الصلبة التي تقوم عليها فكرة الدولة، قبلما تشكل داخلها مفهوم النظام، بما تستند إليه من دستور وترسانة قوانين.

وإذا كان الدستور والقانون يظهران كبنية من الأفكار والقيم، تحكم العلاقة بين الأفراد والدولة بما تنيطه بنفسها من وظائف (الولاية على النفس والعرض والمال والأرض)، فإن التقاليد والأعراف ممتزجة بالدين أو منفصلة عنه، تظهر بوصفها بنية من الأفكار تحكم العلاقة بين الأفراد أنفسهم وتنظمها، قبل أن تدعى الدولة للتدخل بأجهزتها فيها، وإن تكن غير مكتوبة، فهي ماثلة في أفئدة وعقول الناس ويتوراثونها جيل بعد جيل. وربما بدت بنية «الأعراف- **convenances**» أقوى وأشد فعالية للضبط الاجتماعي من القانون، لأن العقاب فيها ليس غرامة مالية، أو سجن لسنوات تقصر أو تطول، بل يتدرج من اللوم والتوبيخ إلي التجريس بالعار، إلي الترسيب والنفي والعزل المدموغ بالاحتقار، مما يشكل حالة «الاغتراب الاجتماعي- **social alienation**» التي قد تدفع إلي الانتحار. فالأعراف قوة غير منظورة في ذهن الناس أنفسهم، يتواطؤون معها علي نحو غير واع، وتتمتع بعمق تاريخي ممتد الجذور في تكوينهم، ويدعونها علي ألسنتهم وأفواههم، كي تحكم بتلقائية، وبلا تحر أو تحقيق أو مراوغة، وتمارس آلياتها في الاغتيال المعنوي، بلا استئنافٍ**!!**.

والواقع أن الأشكال التي تتخذها قوي الضبط الاجتماعي سواء أكانت أيديولوجية أو قمعية تتوقف على درجة التطور التاريخي للمجتمع البشري بنظامه الاقتصادي الذي يتأسس على معادلتي قوى وعلاقات الإنتاج. ففي مجتمع المشاعة البدائية، حيث يعيش الناس في الطبيعة علي ما يتصيدونه من حيواناتها ويجمعون من ثمارها، لا يكاد تكون ثمة حاجة إلي تشريع أو قوى ضبط اجتماعي، فالكل يتساوى في الحياة على حضن الطبيعة الأم المانحة بلا تمييز، فتقوم بنفسها بوظيفة ضبط إيقاع حياتهم، بما تفيض به من خير أو تضن به، مع تغيّر المناخ. ولكن الصورة تغيرت بالتأكيد جذريا عقب اكتشافين، أولهما الزراعة، وثانيهما النار. فالزراعة عنيت بالدور العملي والمباشر للجهد الإنساني في التقاط البذور ودفنها في التربة وريها بالماء، ومتابعة مراحل النمو المتعاقبة إلى لحظة القطاف وجني الثمار. وقد أدى هذا الجهد إلي القضاء على سر الخصوبة والتجدد الذي طالما تمتعت به المرأة والطبيعة معا وأدى إلى عبادتيهما، وأنشأ نسق الآلهة النسوية في المجتمع الأمومي. وأدى هذا التحول- من ناحية ثانية- إلي ثورة الرجل التاريخية التي أخذت السلطة من المرأة والطبيعة، وحولتها من آلهة أنثوية إلي آلهة ذكرية يرعي أسرارها الكهان. وتلقت الزراعة والمجتمع الذكري مددا جديدا باكتشاف النار، الذي سمح من ناحية بصهر الحديد وتطوير أدوات القتال والصيد، وفلاحة مساحات شاسعة من الأرض- من ناحية ثانية- تستدعي قوة عمل الرجل، وبالتبعية تشكلت الجماعة المتجانسة التي تستفيد من وجودها علي الأرض ومن جهدهم فيها. وفي هذا السياق كان الإعلان الأول عن ملكية الأرض والعائلة الذكرية، بما رافقه من إعلان النظام السياسي الذي يقوده المالك/ أب العائلة ومن تحته أفراد عائلته وأتباعه الذين يذعنون لسلطة قوته. وبالتبعية تأسست قوى الضبط الاجتماعي التي أنيط بها حماية ملكية الأرض والعائلة، من محاولة الاجتراء عليها، وانتهاك حدودها، ومكافأة من يصونها، ومعاقبة من يتعدى عليها، والتسليم- في الوقت نفسه- بشرعية القوة، وحقها في اختبار نفسها بالعدوان علي الغير، توسيعا للنفوذ والحيازة.

وعلي أية حال، كانت الملكية بداية تقسيم المجتمع البشري إلي طبقات: حاكمة تملك، ومحكومة تعمل. وبتغير علاقات العمل بين الطرفين وما تفترضه من حقوق وواجبات، وما تفرزه من أفكار وقيم وآليات ضبط، تطور المجتمع البشري من عبودي يسوده الأشراف إلي إقطاعي يسود النبلاء والفرسان ومن تحتهم الأقنان، إلي مجتمع رأسمالي تسوده الطبقة البرجوازية بنهاية القرن الثامن عشر. فتمكنت هذه الطبقة من الاضطلاع بثورة صناعية كبرى، وامتلاك وسائل الإنتاج، وتغيير علاقة العمل الإقطاعية التي قامت علي الولاء المطلق للسيد مالك الأرض بمن عليها، بعلاقة أجر مقابل جهد وسلعة مقابل ثمن. وفي السياق نفسه فككت النظم الملكية القديمة في الحكم بفلسفة العقد الاجتماعي، التي أنشأت الدولة الحديثة، فتولد عنها الدساتير واختيار الحكومة بالاقتراع المباشر، وتنازل بمقتضاها المحكوم عن جزء من حريته، لتتولي الحكومة نيابة عنهم مسئولية الولاية علي المال والعرض والنفس، مقابل طاعتها، وتنازل عن جزء آخر لمن يختارهم نوابا عنه في تشريع القوانين، ومراقبة أداء الحكومة، وانتظمت بالتبعية آليات الضبط بتطوراتها الحالية.

ولكن دائرة العلاقات المجتمعية بما تنطوي عليه من نظم اجتماعية واقتصادية وسياسية وآليات ضبط ممكنة، لا تكاد تتكشف للفرد بصورة واضحة بارزة القسمات، إلا مع مرحلة النضج وسن الرشد، حيث يتبلور لديه مشروع «العمل» ماذا أعمل؟، ومشروع «الزواج»، ممن أتزوج؟. فمن ناحية تفتح الرغبة في العمل الأبواب التي تمكن الفرد من التعرف إلي النظام الاقتصادي وقوانينه التي تتحكم فيه: المهن المتاحه في سوق العمل، عددها، الموصفات التي يتطلبها كل منها فيمن يشغلها، الأسلوب المتبع في الإعلان عنها واختبار المتقدمين إليها، المزايا العينية والمادية التي من المنتظر أن يحصل عليها من يشغلها، وما علاقة هذا كله بقدراته الفيزيقية وتعليمه ومهاراته التي اكتسبها من ناحية، وبطموحه واحتياجاته من ناحية ثانية. وفي النهاية إما أن يستوعبه سوق العمل، أو يطرده عنه ويغلق دونه كافة الأبواب، ليسجنه في قائمة العاطلين، ولو إلي حين، علي نحو يشكل بالتأكيد قدراته علي إشباع «إحتياجاته الرئيسية- **Main needs**».

ومن ناحية ثانية يفتح مشروع الزواج علي الفرد الأبواب التي تهب منها رياح العادات والتقاليد والأعراف التي تصوغ تكوين أسرة وتتحكم فيها، ولا يعرف- في الوقت نفسه- من وضعها، ولا لماذا وضعها، ولن يجد من يجيبه علي تلك الأسئلة الحائرة في داهاليز الأصول الاجتماعية سواء أكان ينتمي إلي عائلة مغلقة العصبية أو عائلة منفتحة علي الخارج. وقد لا يجد كافيا أو مجديا أنه أحب واختار بملء إرادته، من أرادها شريكة لحياته واختارته شريكها، ولن يجديه ولا يجديها أن كليهما يثق في مشاعره نحو الآخر، ويثق فيما بينهما من توافق. فربما وجد من يشككه في هذا كله، بحكم فقدانه للخبرة وللسن، علي نحو يجعله عاجزا عن فهم مشاعره، ونفسه دون أن تضلله الأهواء أو الأقنعة الاجتماعية التي طالما تبدى فيها الناس، لصنع السمعة الطيبة لا أكثر، وإخفاء الحقائق!.

وربما وجد من ناحية ثانية من يصدقه، ولكنه لايلبث أن يقول له إن الزواج ليس خيارا بين اثنين، ولكنه مصاهرة بين أسرتين، ونسبا بين عائلتين، فيفتح أبوابا تهب منها رياح الضغوط المتبادلة بين الأسر أو العائلات: المكانة الاجتماعية، حجم الثروة، طبيعة العمل ومصادر الثروة، مستوى الثقافة، توافق المصالح أو تناقضها وتاريخها، المطالب والإمكانيات المتاحة في الملابس والسكن والمهر والإعداد للزفاف والاستقلال بالمعيشة، ومن يجدر بالدعوة ومن ينحى عنها في غضب عليه. وقد يجد بعد ذلك من يسأله باسم العقل أن يفصل بين مشاعره، ومصالحه، فالزواج لا يعدو أن يكون وسيلة اجتماعية ناعمة لتحقيق مصالح مادية وخطوة في سلم الطموح!. وهكذا يتعين عليه أن يتجاوز خفة المراهقة، ويندفع بكليته إلي قلب المجتمع الذي يعيشه، وسواء توافق معه أو أبدى اعتراضه عليه، فهو يتحداه في أخص ما يعني به شرطه الإنساني، ويبني سعادته. وعليه أن يواجه في السياق نفسه كل ما أثقل به وعيه- خلال تربيته بين أبويه، وعائلته الأكبر- من هواجس وتصورات عن العلاقة بين الرجل والمرأة.

إن مشروعا العمل والزواج، ليسا فقط المشروعين الكبيرين الذين يتوقف عليهما إشباع غرائزة، سواء أكانت لحفظ الذات أو حفظ النوع، بل يكتسبان أيضا في الحقيقة تعقيد أنهما خطوة جوهرية لتحقيق الوجود وفهم الحياة والاشتباك بها علي نحو مباشر بلا وساطة من أبوية أو عائلته الأكبر. فإما أن يجتاز الفرد هذه الخطوة، ويحقق وجوده المستقل، أو يعجز دونها ويقبع في منطقة الوجود المؤجل، يعاني عديدا من ألوان التشوه النفسي والفكري، خلال الإحباط والاكتئاب، بل والسلوك العدواني نحو نفسه ونحو الآخرين!. خطوة تشتبك فيها كل الخطابات الممكنة التي تلقاها لتبوح له بأسرارها الخبيئة، وتكشف ما تحت سطورها من ظلال المعاني والتفاصيل الدقيقة. خطوة يمتزج فيها الشخصي والذاتي، بما هو جماعي وموضوعي، وما هو نفسي وعاطفي بما هو اقتصادي بل وسياسي، خطوة قد يتحول فيها الرأي العابر، إلي رؤية عميقة كاشفة.

لا شك أن عديدا من الأعمال الدرامية تنطلق في بناء الأزمة ومراحل الصراع، من الدائرة العامة التي تحيط الشخصيات وتحتك بها وتتفاعل معها، وإذا بها تستدعي بالضرورة- لفهم الشخصية- ما وراءها من دوائر وجود أخرى: العائلية، والركنية والذاتية. ويبدو أن «شكسبير» من خيرة من بنوا أعمالهم الدرامية علي أساس أن تبوح برؤية عالم عميقة كاشفة، فتتقاطع في نسيجها دوائر الوجود مجتمعة، التي تنفجر إما بالرغبة في العمل أو الرغبة في الزواج، أو كليهما معا.

ففي مسرحية (هاملت) تقدم البداية أوضاع مجتمع الدنمرك الذي يتأهب للحرب مع النرويج، بينما يديرها «كلوديوس» كملك من البلاط ومن وحوله الأعوان والوزراء والرسل. ولكنها تكشف- في الوقت نفسه- عن عرش مغتصب ترك «هاملت»- ولي العهد الشرعي، بعد وفاة أبيه- بلا عمل، مما يفسر جانبا من أحزانه واكتئابه، لاسيما وأن المغتصب عمه الذي كان ينبغي أن يكون سنده. ويتقاطع هذا المستوي السياسي مرة أخرى بالدائرة العائلية

حين يتضح أن العم لم يغتصب العرش فقط بل أزاح الأب بقتله، فإذا تعين علي هاملت أن يثأر لقتل أبيه، فعليه أن يقتل عمه، ولا يطلب منه عونا أو تعضيدا. غير أن هاتين الدائرتين تتقاطعان أيضا مع الدائرة الركنية حين يتضح أن العم تزوج من الأم «جرترود»، بعد موت الأب، وهي في الوقت نفسه شريكته في الجرم، فضلا عن أنها زيجة محرمة دينيا، ولابد أن من عقدها رأس الكنيسة وليس رجل دين عادي!، مما يخل بالمرجعية الدينية، ويفسدها. وقد سبق أن أشرنا إلي التعقيدات الكامنة أصلا نتيجة هذه الزيجة في دائرة «هاملت» الركنية.وعلي مستو آخر، تأتي علاقة هاملت مع «أوفليا»، كمشروع حب وزواج لنجدها مشتبكة بدورها بالنظام السياسي مرة، وبالدور الذي يلعبه فيه أبوها بصفته وزير البلاط «بولونيوس»، ومرة ثانية بدائرة علاقاته الركنية التي فسدت فيها نظرته للمرأة عموما بفقده الثقة في أمه، فتتحطم علاقة الحب/الزوج بالضغوط المتبادلة بين الدائرتين.

والواقع أن «أوتيللو[١]» يواجه تناقضات عديدة في دائرة وجوده العامة، لعل أهمها التناقض العرقي بوصفه بربريا أسود البشرة يعيش بين أهل البندقية قائدا لجيشهم، بينما يخفون في صدورهم نوعا من التمييز والتفرقة العنصرية ضده، ولا يستطيعون استيعابه بينهم إلا علي كره منهم. ومرة ثانية نجد أن مشروع زواج «أوتيللو- ديذدمونة»، يفجر تناقضات الدائرة المجتمعية وضغوطها، كما يفجر كافة الروافد الثقافية التي ورثها عن أمه وأبيه، وتجسدت في منديل مشحون بدلالة سحرية، علي الوفاء ودوام العفة. وقد أهدى «أوثيللو» هذا المنديل إلي «ديذدمونة»، وهي من خلفية ثقافية مختلفة، فتقبلته وإن لم تدرك قيمته أو دلالته، حتى سلب منها، ليحيط عنقها بوصمة التفريط في عفتها. ولا يمكن لأي تحليل أن يغفل، إلا عامدا، أن «أياجو» استغل كافة التناقضات التي تولدت ضد «أوثيللو» رفضا لزواجه الذي يعني دمجه كلية في مجتمع البندقية، ابتداء من موقف الشارع، الذي أراد أن يثيره مع «رودريجو» بالزيجة بوصفها فضيحة، مرورا بالأب «برابنسيو»، وأخيه «جراتيانو»، وصولا إلي الأعيان انتهاءً بالدوق نفسه علي رأس النظام السياسي. وعلي هذا النحو يتشكل الإيقاع العام في المسرحية، من تداخل دوائر الوجود المختلفة: الذاتية، فالركنية، فالعائلية، فالمجتمعية حتى ببعدها السياسي المباشر، الذي يستلزم قائد جيش للحرب.

وتتطور دائرة الوجود المجتمعية تطورا كيفيا واضحا في أشكال الدراما الواقعية التي ظهرت بدءً من الربع الأخير للقرن التاسع عشر، فترتكز على أسس المجتمع الرأسمالي وسيادة البرجوازية العليا من أصحاب رؤوس الأموال وملاك وسائل الإنتاج، بما نظمته من فئات وشرائح متداخلة المصالح، في مسرحيات مثل(النساجون /هوبتمان الألماني) أو(عدو المجتمع/ هنريك ابسن النرويجي) أو(كفاح والعدالة/ جولزورث الإنجليزي) أو(كلهم أبنائي/ آرثر ميللر الأمريكي).

---

(١) «أوتيللو»هو الشخصية الرئيسية في مسرحية شكسبير الموسومة بنفس الاسم.

ويظهر مفهوم دولة القانون وموظفيها مثل موثق العقود في مسرحية (الغربان/ هنري بك)، وحركة البنوك بما تتداوله من أموال ومستندات عقارية، في عمليات الإيداع والقروض ونقل الملكية، والخسائر المدوية والإفلاس المفاجئ، واستغلال النفوذ وسوء الإدارة بما قد ينتهي إليه من فضائح وسجن، وتبدل الأحوال الاجتماعية. ويبدو هذا كله مقترنا بشخصية موظف البنك ومديره، في مسرحيات مثل (جابريل بوركمان- وبيت الدمية/ هنريك ابسن)، فلا يكتمل تحليل الشخصية في هذه الأعمال إلا بتحليل وعيها وإحساسها بإزاء المجتمع الذي تعيشه، وقد استعادت في الوقت نفسه دوائر وجودها السابقة.

الهامش الثالث : المعمار الدرامي

لا شك أن الحياة التي يعيشها البشر، والتي تتدفق بهم في الزمان والمكان، وتدمجهم في عديد من العلاقات المتنوعة متفاوتة القيمة والأهمية سواء بالآخرين أو بالأشياء المادية التي يستخدمونها، وينتجون أنفسهم بأفعالهم بها ومعها، تعتبر المصدر الرئيسي للإبداع الفني عامة والدرامي خاصة مثلما هي المرجعية الأولى في التلقي لمعايرة الصدق الفني. ولكن رغم ذلك فإن الفن- من المسلم به- لا يعيد إنتاج الحياة كما هي بوصفها تدفقا غير محسوب وغير عقلاني في الزمان والمكان، لأن الفن فعل إنساني واع، يتوخى ابتداء إيقاف التدفق مؤقتا وإعمال النظر والتأمل في تجربة من التجارب العديدة والمتنوعة التي نمر بها. ومن ثمة، يتوسل الفن بآليات وعمليات قصدية تعتمد على يقظة الحواس وحضور الذاكرة بما تختزنه من مكونات سابقة عن العالم قبل لحظة الإبداع، وتتمثل في آليات: الاختيار، التركيز، التكثيف، الحذف، بالإضافة إلي القراءة المقارنة للأضداد والأشباه، والروابط الممكنة بينها سواء أكانت سببية أو مكانية أو زمنية.

وينتج عن هذه العمليات المرتبطة في الوقت نفسه بتركز الوعي الإبداعي على تجربة إنسانية معينة، نوعية من الشخصيات ترتبط بعلاقات مختلفة متفاوتة العمق والأثر، ويتولد بينها عديدا من أنماط الصراع والتوتر أو الشد والجذب، في إطار مواقف تتنوع باختلاف الزمان والمكان والظروف. ويحتاج المبدع الدرامي أن يضع هذا كله، والذي يبدو بمثابة خامات متعددة وعناصر أولية، في تصميم، ويدمجها في نسق، يضفي عليها مجتمعة معني، ويخلق منها أثــرا كليــا، وهــذا التصــميم وذلــك النســق يعــرف بالبنــاء بالمعمــار الدرامي/**Dramatic architecture**، الذي ينبثق منه المعني والتأثيرات النفسية والعقلية الممكنة في المتلقي.

ومن الناحية التاريخية هناك ما يعرف بالمعمار التقليدي ذي الطوابق أو المراحل الراسخة، الذي اغتني بعديد من الأساليب الفنية المتنوعة ونظرياتها الإبداعيــة، فــي ترافــق مــع التغيــرات المتعاقبــة فــي ذائقــة التلقــي، بــدءا من«الكلاسيكية القديمة-**Old Classic**» التى تستوعب أعمال كتاب اليونان القدامى والرومان، فالكلاسيكية الجديدة التى تميزت بها فرنسا وايطاليا في «عصــر النهضــة- **Renascence**»، و«الرومانســية المبكــرة- **Earl romantic**» التــى تجســدت فــي أعمــال شكسبير وغيره من الإنجليز فــي العصر نفسه، وأشكال «الدراما البرجوازية- **Bourgeoisie drama**»، التى عُرفت في القرن الثامن عشر، فضلا عن التزامن بين تيار الميلودراما «**Melodrama**»، وتيــار الرومانســية «**Romanism**»، فــي نهايــة القــرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، على نحو ما تجسد- على سبيل المثال- في أعمال«فيكتور هيجو- موباسان- الفريد فيني» في فرنسا، و«شيللي- اللورد بايرون» في انجلترا، و«جوتة- فريدريك شيللر»في ألمانيا، انتهاء بالواقعية «**realism**» والطبيعية«**Naturalism**»، اللتين امتدتا من الربع الأخير من القرن التاسع عشر تقريبا الى كثير من الأعمال التى شهدها القرن العشرين الى الآن.

إن المراحل المفصلية أو الطوابق- على سبيل التمثيل- التي يمر بها البناء التقليدي، قد اكتشفها «أرسطوطاليس»من خلال محاولة استقراء العديد من أعمال الدراما الاغريقية، وضمنها كتابه «فن الشعر»، في مقولة أن للفعل: بداية ووسط ونهاية. إلا أن الناقد والكاتب الألماني «جوستاف فريتاج- **Gustav Freytag/1816-1895**»، أعاد إنتاج المقولة الأرسطية عن معمار الدراما وزاد في تفصيلاتها في كتابه(تقنية الدراما- **Die technik des dramas/1863**، مع تطبيقها على المسرحية ذات الخمسة فصول كما كانت سائدة حتى وقتذاك وبخاصة التراجيديا، وإن أهمل مقولات أخرى مثل«التعرف أو الاكتشاف أو الاستنارة، والتحول أو الانقلاب، والمفارقة»، فلم تتخذ مكانها في البناء الكلي، ولم يشر بالتبعية إلى وظيفتها الممكنة فيه، وانتهي الى بناء هرمي مازال ينسب اليه بوصفه «هرم فريتاج- **Freytag's pyramid**».

والجدير بالذكر قبل التعريف ب«هرم فريتاج»ومراحله ووظائفها المختلفة سواء في البناء نفسه أو عملية التلقي، التأكيد على أن أعمال الدراما التي تنتمي إلى تياري الحداثة«**modernism**» بأساليبها وأسسها النظرية المختلفة، وما بعد الحداثة«**post modernism**»، تعتمد على جماليات في البناء مختلفة، شيدت نفسها في الوعي النقدي باعتبارها جماليات غير أرسطية أو متمردة عليها. فقد اختطت لنفسها- على ما بينها من اختلاف وتنوع- فلسفات ونظريات إبداعية مغايرة لنظرية «محاكاة-**imitation**» الواقع أو الطبيعة، فكانت نظريات «لا واقعية- **anti realistic**»، ولذلك فأي محاولة لفهمها وتحليلها في ضوء هرم «فريتاج»، لا تعدو أن تكون ضربا من الخلط وسوء الفهم والعبث الصراح. وربما تحول الكاتب الواحد في الحقب الدرامية المتأخرة بين البناء التقليدي والأبنية الحداثية متأثرا بها بدرجة أو بأخرى، مثلما فعل«آرثر ميللر»- مثلاً- متحولا من الواقعية الابسنية- نسبة الى هنريك ابسن الكاتب النرويجي الشهير ورائد أسلوب في البناء اتبعه آخرون- في عمله«كلهم ابنائي/**All my sons**» الى محاولة استلهام مفهوم التداعي الحر«**Free associations**»، الذي ابتدعه«سيجموند فرويد»في آليات التحليل النفسي، وتأثر به السرياليون وغيرهم، وذلك في عمله (وفاة بائع جوّال).

وعلى أية حال، فهرم فريتاج، يطرح معمارا يضمن مرحلة التأسيس أو العرض«**Exposition**» التي تبدأ بنقطة الهجوم«**point of attack**»، وتنتهي بالفعل الحافز أو التحريضي«**inciting action**»، الذي يؤدي الى مراحل التعقيد«**complication**»، التي تنتظم بدورها فيما يعرف بخط الصراع الصاعد «**rising conflict line**»، وصولا لنقطة الذروة«**climax**»، بما يشكل أحد جانبي الهرم، ثم تنحدر الذروة الى خط الصراع الهابط«**falling conflict line**»، وتنتهي إلي الحل«**resolution**» أو النهاية الدرامية، بما يشكل الجانب الآخر من الهرم. والواقع أن هذا الهرم يعد- على مستو آخر- تمثيلا هندسيا لإيقاع تطور الفعل الدرامي العام، أو منحنى التكثيف وخطه البياني«**curve of intensity**»، مما يجعل فهمه مفيدا وأساسيا في عمل المخرج وتشكيل إيقاع«**Rhythm**»عرضه، مقابل أداء الممثلين.

ولكن من الضروري إثراء «هرم فريتاج» بما أهمله أو تغاضي عنه من مقولات- ربما لم يلتفت لأهميتها- سواء لتفسير عملية «التعقيد- **complication**» التى تتصاعد الى الذروة، أو في تفسير خط الصراع الهابط والنهاية الدرامية. وهذا ما يدعو الى تطوير خططة «فريتاج» بدمج المفارقة «**paradox**» في الفعل الحافز ، مما يفسر عملية التعقيد التى تليه ويبررها في الوقت نفسه ومن ناحية ثانية دمج «مشهد أو مشاهد التعرف أو الاكتشاف أو الاستنارة-**enlightening scenes** في بدء الخط الهابط بصفتها نقطة ارتكازه التى تؤدي الى مشاهد التحول- **transformations** التي تنعطف الى الحل«**resolution**»، باعتبار أن هناك مشكلة درامية تتطلب حلا، أو «سؤالا دراميا عاما- **Major dramatic question**»، يتطلب إجابة، أو «النهاية الدرامية-**dramatic end**»، التى تتمخض عن إعادة تشكيل شبكة العلاقات بين الشخصيات عما بدأت به.

١- مرحلة العرض/Exposition:

تعتبر هذه المرحلة تأسيسية في المعمار الدرامي، مما يقتضي أن يعني بها الكاتب الدرامي عناية فائقة، إذ يستقر عليها البناء في مجموعه، أو ينهار ويتداعي برمته، لما قد يصيبه من مفاجآت معيبة أو غموض تستعصي معه متابعة المتفرج/المتلقي/القارئ، فينفصل عنه ويفقد اهتمامه به. وقد تعرف بالمقدمة أو التمهيد«**prologue**»، أي ما قبل الحديث والكلام، علي نحو ما سماها الإغريق، لأنها تهيئ المتفرج وجدانيا وعقليا لاستقبال الحدث والتعرف إلي شخصياته ومتابعته. والعرض مرحلة تأسيسية بما تدمجه من معلومات ضرورية للتعريف بالشخصيات الرئيسية- علي الأقل- على نحو يحدد هويتها: الاسم- الجنس- العمر- الملامح الفيزيقية الممكنة..الخ»، وما بينها من علاقات اجتماعية، سواء أكانت أسرية أو غير أسرية كعلاقات الجيرة والعمل والمواقع المختلفة في النظام السياسي، فضلا عن الإشارات الضمنية أو الصريحة إلي وضعها الاقتصادي ومدي قدرته على تلبية الاحتياجات الرئيسية أو التي تدرج في سياق التمني والطموح، وإجمالا ما يتصل بدوائر وجودها. ويتخير المؤلف لاستعراض هذه المعلومات «موقف- **situation**» أو عدة مواقف متتابعة، تحتمل الإشارة لحلقة أو أكثر من الماضي وتسترجعه مكثفا بما تمخض عنه من شحنات نفسية ومشاعر تربط الشخصيات. وهذا الموقف الابتدائي المباشر على خشبة المسرح: «هنا- الآن»، يشف عما وقع في«هناك- الماضي»، كاشفا عن صلته به، وجذوره المحتملة فيه.

والموقف يتحدد بعدة عناصر تتكامل فيما بينها لخلق صورته، فهناك «الزمان- **time**» و«المكان - **place**»، و«الشخصية- **charcter**» و«الرغبة**desire**»، التي تريد تحقيقها أو إشباعها، و«العقبة- **obstacle**»، التى تعترضها سواء أكانت «ذاتية- **identical**» كامنة فيها وفي شروط وجودها الخاصة، أو «موضوعية **objective**» تتصل بعالمها الخارجي، وتتطلب جهدا للتغلب عليها. ومن محاولة التغلب علي العقبة أو تصادم الرغبات وتعارضها يتولد «التوتر- **tension**»، أو «الصراع- **conflict**»، متصاعد الحدة.

ويسود الموقف بهذه العناصر كلها «الفعل - **action**» الذي يربط بينها في الوقت نفسه، فالفعل هو سلسلة التصرفات والأقوال التي تؤديها الشخصية، لتحقيق رغبتها، والتغلب علي العقبة التي تعترضها، ومناهضة الرغبة المضادة، في ظل وعيها بالشروط التي ينطوي عليها الزمان والمكان معا، وما يمكن أن يتم فيه وما لا يمكن أن يتم. ومن الملاحظ أن الكاتب الدرامي ذا الخبرة الواعية النامية والمطردة في الوقت نفسه، يميل كثيرا في هذه المرحلة إلي «استزراع- **planting**» ما يرهص بالتطورات الممكنة للعلاقات، أو يخلق في وعي المتلقي «دائرة توقع- **expectation**»بها. ولا ريب أن هذه الدائرة تعمق الصلة الذهنية بين المتلقي والعرض، لما تثيره من شغفه بالمتابعة، ولو لاختبار أن يصدق توقعه أو يتكشف بطلانه بنقص ما اعتمده من معلومات.

ولكن مرحلة العرض بموقفها الابتدائي، جزء لا يتجزء من حدوته أو حكاية «**story**»، أو خرافة «**fable**»، أو أسطورة«**myth**»، تتكون من سلسلة وقائع«**events**» متتابعة في الزمن الذي يمتد لأشهر أو سنوات، وقد تتعدد أو لا تتعدد فيها الأماكن. وكاتب الدراما لا يبدأ معالجته من أي نقطة أو واقعة علي ترتيب الوقائع في الزمن، ولا يبدأ قطعا من واقعة ميلاد شخصياته الرئيسية، ولكنه يختار من الوقائع، ما يراها واقعة مناسبة، للدخول إلي بقية الأحداث السابقة عليها أو التالية لها، ولذلك جرى العرف الفني علي تسميتها «نقطة الهجوم- **point off attack**». وهذه النقطة لها بالتأكيد شروط خاصة تجعلها مناسبة أو ملائمة ليبدأ منها المؤلف، فهي من ناحية قادرة علي أن تثير في الشخصية أو عدد من الشخصيات وثيقة الصلة بها، ذكريات ماضية، أسهمت في تشكيل العلاقات بينها علي نحو محدد: وجدانيا وفكريا، كما أنها من ناحية ثانية تحمل إمكانية أن تطور إلي ما بعدها من وقائع أخرى في خط الزمن، ومن ناحية ثالثة فهي تمهد السبيل إلي تولد رغبة واضحة لدي الشخصية تود لو حققتها، بمثل ما تكشف عن عقبة يتعين عليها أن تواجهها. ومعني ذلك أن العلاقات بين شخصيات الحكاية، قبل هذا الحدث المختار كنقطة بداية، كانت تبدو ساكنة «**Estatic**»، أو«راكدة- **stagnant**»، تمضي في مسارات تبدو لها عادية أو مألوفة، وربما مملة لا تطرح تساؤلات، أو تبعث علي القلق، ولا تنذر بأي تغير محتمل، ولذلك كثيرا ما توصف بأنها نقطة الهجوم علي وسط ساكن، وكأنها الحجر الذي ألقي في الماء ليثير فيه موجات متتابعة إلي أن يعود إلي الاستقرار من جديد.

ففي معالجة«سوفوكليس»في«أوديب ملكا»، تتكون مرحلة العرض- علي سبيل المثال- من أغنية دخول الجوقة الافتتاحية التي تعرف باسم البارودس، أمام قصر الملك، والحوار الذي يدور بينهما إثر خروجه اليها. ويبدو بوضوح أن نقطة الهجوم التي اختارها المؤلف هي واقعة الطاعون الذي ألم بمدينة طيبة وكاد يقضي علي مظاهر الحياة فيها، وأن هذه الواقعة غير عادية ولا مألوفة في إطار علاقة أوديب الملك سواء بالمدينة أو بمجلس الشيوخ وتكفي بالتبعية لإثارة القلق في نفوسهم وأنها أيضا تشكل فعل الاستغاثة الذي دعاهم إلي الحضور إليه «هنا- الآن»، أمام قصره

كما أنها واقعة تثير في وعيهم ذكرى ماضية ترجع إلي عشرين سنة مضت، استطاع فيها أن ينقذ المدينة من خطر مماثل، ألا وهو خطر الهولة التي كانت تلقي ألغازا وتقتل من يعجز عن حلها، وبالتبعية فهو أقدر من سواه علي مواجهة هذا الخطر الجديد، وهذه المرة علي الأقل بصفته ملكا، لا عابر سبيل.وهكذا اكتسبت واقعة الطاعون، كل الشروط التي تجعلها ملائمة للهجوم علي سلسلة الوقائع التي تشكل تاريخ علاقة أوديب بالمدينة، وقصة حياته أيضاً، بما يجعلها مثيرة للماضي، كما أنها تثير القلق في الحاضر، وتطرح السؤال علي المستقبل، وما إذا كان أوديب يمكنه أن ينقذ المدينة أو يتركها للفناء؟. وفي ظل هذه الشروط نفسها، أمكن إلقاء الضوء علي الشخصيات، بل وعلي علاقاتها، وما يمكن أن تفعله، فضلا عن الرصيد النفسي من المشاعر بينها. وكان منطقيا- علي مستو آخر- أن يظهر «أوديب» ليطور موقف الاستغاثة «هنا- الآن»، بما يقّدمه من استجابة ممكنة له، تتسق مع التوقع، أو تثبطه، فيؤكد للجوقة أنه لم يزل الملك الحريص على شعبه المطلع على أحواله غير الغافل عمّ يحيق به من وباء، ويشير إلي ما اتخذه من تدبير بإزاءه، حيث أرسل صهره «كريون» الى معبد دلفي ليستطلع ما تشير به الألهة في هذه الملمة.

إن هذا الموقف يؤكد المشكلة الدرامية الطاعون، التى تتطلب حلا، مثلما يرشح لخطوط المواجهة المنتظرة في ضوء ما سيأتي به كريون من معبد دلفي، مما يؤكد من ناحية ثانية خلخلة السكون والاستقرار الذي كانت عليه علاقة أوديب بشيوخ طيبة وبالمدينة وما ينتشر فيها من وباء، كما يمهد لما قد تسفر عنه رحلة كريون إلي دلفي، وللحظة وصوله القادمة، وما يمكن أن يحدث فيها أو بعدها.

وتتجسد مرحلة العرض نفسها في (دمية البيت[١]، التى كتبها«ابسن»في بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر وشكلت مفتتح الواقعية، حيث يتشكل الموقف الابتدائي من استعداد «نورا» لحفل الكريسماس، وما أقدمت على شرائه مع أبنائها بهذه المناسبة، حتى أنها نفحت نفسها قطعة من الحلوى تلوكها في فمها حذرة- في الوقت ذاته- أن يراها زوجها «هيلمر». ولا يلبث أن يظهر «هيلمر» مباغتا وينالها باللوم والتقريع- وإن يكن في شكل مداعبة لا تخلو من طابع أبوي- على الحلوي التي تفسد أسنانها وتحاول أن تخفيها عنه، والإسراف في الإنفاق الذي يذكره بأبيها وما يمكن أن تكون ورثته عنه، وبما عساه يكون الفارق بين «الأب- الزوج»، بالتركيز على كراهيته الكذب، بينما «نورا» من جانبها تلتمس في السياق نفسه بعض العذر لفعلتها، وقد لاحت في الأفق بشائر التفريج عن الأسرة بتعين «هيلمر» مديرا لبنك مرموق، بعد عسر اقتصادي دام طويلا.

---

(١) «دمية البيت»هو الترجمة الصحيحة للأصل«the doll's house»الذي ساد في العربية باسم«بيت الدمية»

على هذا النحو يتشكل الموقف الابتدائي من استعداد الأسرة لحفل الميلاد، ويتولد في إطاره فعل اللوم والتقريع، الذي يستثير الذكريات حول جانب من الماضي وتأثيره المحتمل علي الشخصيات ويلقي الضوء في الوقت نفسه علي الحاضر الذي أصبح فيه الزوج مديرا لبنك، ينهي فترة عسر اقتصادي طويلة. ولا غرو أن الفعل نفسه في إطار الموقف الابتدائي يلقي بالضوء علي العلاقة بين الزوجين، فتكاد تكون علاقة أب بابنته التي يربيها ويوجهها ويدللها، بأكثر منها علاقة زوج بزوجته، علي نحو ربما أوحي بمظاهر سعادة زائفة تخيم علي البيت.

ولكن «ابسن» يغني الصورة بعديد من اللمسات الاضافية وغير المجانية في الوقت نفسه، بالمشهد التالي الذي تحل فيه «كريستين» ضيفة علي صديقتها القديمة «نورا، فتتعدل في وعي التلقي ولو قليلا الانطباعات التي تولدت عن «نورا» في موقفها مع«هيلمر». فمن ناحية ندرك أن كريستين تنحدر من أصل اجتماعي متواضع اقتصاديا واضطرت إلي التخلي عن الحب الذي أظل شبابها الباكر، وتزوجت من رجل ثري لتسهم في علاج أمها المريضة وتربية أخيها.غير أن هذه الصفقة التي أملتها الظروف عليها باءت بالفشل، فلم ترث عن الزوج شيئا وتوفيت أمها، وها هي تضطر إلي هجرة موطنها باحثة عن مصدر ارتزاق تعتمد عليه حياتها. وبذلك تصبح «كريستين» نموذجا مضادا لنورا في الخلفية الاجتماعية والاقتصادية، كما أن أحدهما تجاوزت العسر بتعين زوجها مديرا لبنك، والثانية تبدأ البحث عن عمل. علي أن هذه المعلومات لا تقدمها كريستين بلا مبرر، ولكن في إطار فعل مطالبة نورا أن تعينها لتحقيق رغبتها في عمل ترزق منه، وتمارس تأثيرها المفترض على «هيلمر»، ليدبر لها موقع عمل في البنك. وفي المقابل تود «نورا» لو غيرت هذه الصورة عنها كفتاة مدللة تنحدر عن أسرة ثرية ذات مكانة اجتماعية مرموقة، فتسترد من «هناك- الماضي» قصة المرض الذي ألمّ بزوجها منذ سنين، واستدعي رحلة استشفاء الى ايطاليا، وكيف أنها مرت بظروف قاسية وقتذاك اضطرتها إلي تزوير توقيع أبيها علي صك بقرض بنكي لتدبير نفقات الرحلة، وكيف أخفت عن زوجها تلك الفعلة حرصا على كبريائه وكرامته، وانكفأت على أعمال ليلية لتسديد أقساط القرض، الذي يوشك أن ينتهي، وأنها تحتفظ بهذه القصة لتستخرجها من خزانة الذاكرة، يوم يزول تأثير جمالها وشبابها عن «هيلمر». إن المؤلف في استعراضه هذه المعلومات التي أصبح المتفرج/المتلقى على علم تام بها لا يتجاوز طبيعة الموقفين وإمكاناتهما التي تستدعي ما تسمح به من أحداث ماضية، كما يرشح بالتبعية لما يشغل به هيلمر من قرارات واجراءت واجبة لمنصبة الجديد كمدير للبنك، ومن بينها تدبير عمل لصديقة زوجته «كريستين»، بما يكشف عمّ إذا كان لها بالفعل ما تتوهم من دلال عليه؟.

٢- الحدث المثير exciting action:

كثيرا ما تشبه المسرحية بسيارة تحتاج بالضرورة إلي موتور أو قوة محركة، تدفع بها من نقطة البدء إلي نقطة الوصول التي تتحقق فيها جميع أهدافها، في الأثر الكلي وجدانيا وفكريا. والواقع أن الموتور، يتمثل في حدث مثير «**exciting**»، من شأنه «خلخلة التوافق- **maladjustment**»، في شبكة العلاقات التي تضم الشخصيات حول البطل، فيؤدي- من ناحية ثانية- إلي تهييج الشعور والانفعال، وتنشيط الشخصية إلي الفعل الذي يشتبك بقوة مع المشكلة أو السؤال الرئيسي الكامن تحت سطح مرحلة العرض، لعلاجها أو الإجابة عليه، في محاولة لاستعادة التوافق من جديد. إن هذا الحدث يسمي أيضا بالحدث التحريضي أو الحافز «**inciting**»، لأنه يدفع بقوى الصراع إلي الصدام والتفاعل.

والحدث المثير أو الحافز، قد يتمثل في ظهور رسائل أو خطابات أو صكوك أو عقود قديمة يعلن الكشف عنها، أو ربما تختفي فجأة، ومن ناحية ثانية وصول شخصية جديدة إلي مرحلة العرض لتنهيها في الوقت نفسه، أو رحيل شخصية من المرحلة نفسها، وفي كل الأحوال فإن أيا من هذه الأحداث من شأنه أن يخلق وضعا جديدا في شبكة العلاقات، وضعا قلقا أو مضطربا- علي نحو مؤقت- إلي أن تجد نقطة استقرار أو اتزان جديدة، هي نهاية المسرحية.

وعلي مستو آخر، فالحدث الحافز أو المثير كي يحقق أهدافه تلك، لا بد أن يمس عصبا عاريا في العلاقات، أو يعزف عليه بإصرار وقوة، ليهيج المشاعر والانفعالات، ويحفز إلي الفعل. والواقع أن العصب العاري لا يعدو- في الحقيقة- أن يكون «المفارقة الدرامية- **dramatic paradox**»، أو التناقضات الكامنة في العلاقات، التي دائما ما تبدو خفية أو غير ملحوظة أو غير مدركة، مما يهئ الشخصيات إلي تصرفات دائما ما تكون خاطئة، تعقد مشكلة وجودها بأكثر مما تحلها. ولذا فتعريف المفارقة يبدأ من كم خفي من المعلومات غير الصحيحة في مقابل كم آخر من المعلومات الصحيحة الظاهرة، ولكن الأخطر والأهم أنها تكمن في التصورات «**notions**» الذهنية الخاطئة التي تكونها هذه الشخصية أو تلك عن نفسها، أو عن الآخر الذي تربطها به علاقة وثيقة، وربما لفترات طويلة من الزمن.

والمفارقة بهذا المعني تكاد تهدم نظرية المعرفة الحقيقية بالمعاشرة الطويلة واللصيقة، وتكشف زيفها، أحيانا إن لم يكن دائما، فليس أكثر وألصق صلة بالانسان من نفسه، ثم من أمه أو أبيه، ثم زوجته..الخ، فأولئك هم الذين يعاشرهم، ويقضي ليله ونهاره بينهم، ورآهم ورآووه في كل أحواله الممكنة، حتى لا يكاد يكون ثمة شيء خفيا عنهم، ومع ذلك فليس يقينا أن الصورة التي كونها أيٌّ منهم عن الآخر، هي صورة صحيحة في كليتها وجميع أجزائها، لا يأتيها الباطل من بين يديها. إنما علي العكس قد تكون في الواقع صورة تغمرها الظلال فلا تكاد تستبين، وربما طمست الألفة تفصيلاتها الدقيقة والمهمة، وبالتبعية تتحول التجربة الدرامية إلي تجربة إنسانية ومعرفية معا.

ولـو أن كاتـب الـدراما الحقيقـي، لديـه «رسـالة- **message**» مـا، أو مغزي«**morality**»، فإنه يخفيها في المفارقة أولا، ويجعل المتفرج يكتشفها بنفسـه تـدريجيا بملاحظتـه لمـا تكابـده الشخصـيات مـن ألـم أو معانـاة مـع تصورتها الخاطئة، إلي أن يتم تعديلها وتصويبها في مرحلة من البناء تالية. ولكن ينبغي أن نفرق بين هذا المفهوم للمفارقة، ومفهوم آخر يصلها بـالنوع الـدرامي ومـا إذا كـان مأسـاة أو ملهـاة، ويفـرق بـين مـا يعرفـه المتفـرج ومـا تعرفه الشخصية الدرامية المعنية بالصراع والحدث. ففي المأساة يحرص المؤلف علي أن لا يعرف المتفرج أكثر مما يعرف البطل حتي يستطيع أن يتحرك بجانبه ويشعر بما يحسه وينفعل بـه، ويمكنـه بالتبعيـة أن يتعـاطف ويتوحد معه. وفي الملهاة علي العكس، يعرف أكثر مما تعرف الشخصية الهزلية، فيشعر بإحساس التفوق عليها الذي يدفعه بالتبعية إلي الانفصال عنه والضحك عليها فيما تتورط فيه من مواقف، وتقع فيـه مـن أخطـاء. ولا ريـب أن وعـي المؤلـف بهذه الحيلة، يمكن أن يقلب أكثر الحوادث مأساوية إلـي أحداث كوميدية، بمجرد خلقه تفاوتـا فـي كم المعرفة، لحساب المتفرج عن الشخصية التي يريده أن يضحك عليها.

وعلي أية حال، ولكـي تتضح هذه التفاصيل النظرية عن الحدث الحافز بشكل عملي، فإن وصول «كريون»- في (أوديب ملكا)- يشكل هذا الحدث، كما يشكله ظهور«كروجشتاد» في (دمية البيت). فلو لم يصل «كريون»، وهو منتظر من خلال مرحلة العرض، لبلغ الانتظار المشحون بالقلق أو التوتر حدا من الرتابة والملل في الموقف الابتدائي بين أوديب وشيوخ طيبة يفقده مغزاه، وربمـا دعـا إلـي فعل البحث عنـه، ممـا يبـدد الجهـود ويشـتت الانتباه في تفاصيل جانبية عن مشكلة الطاعون التي خرج ليسائل الآلهة في دلفي، عن سرها.ولكن وصوله يحافظ علي الانتباه إلي المشكلة، كما أنـه يدفع بالموقف خطوة إلي الأمام بفحوى النبوءة التي جاء بها: المدينة مدنسة بقاتل «لايوس»، الملك السابق، الذي لم يقتص منه، إذ يتعين علي أوديب أن يبحث عن هذا القاتل، وإما أن يقتلـه، أو ينفيـه عن المدينـة، بأسرها، وبهذا يتعهد أمام شيوخها علانية، بوصفه ملكها المسئول عنها. إلا أن هذه المهمة في الوقت نفسـه، تضـع أوديـب وجهـا لوجـه، وربمـا لأول مرة، أمـام المدينـة التـي كـان يحكمهـا لمـدة عشـرين عامـا، ليتعـرف علـي الأسـرار الخفيـة فـي علاقته بها، وعلاقتها به، وكان حتما أن تتفجر أسئلة، مـا كـان ليفكر فـي أن يسـألها، وليـربط بـين تفاصـيل مـا كـان ليـربط بينهـا مـن قبـل. فمتـي قتـل «لايوس»، وما علاقة مقتله بالظروف التي تولى فيها العرش، وتزوج من الملكة، ولما أهملت هذه الجريمة منذ ذلك الحين، ولم يسائلها أحد قط، وكيف يضرب في دهاليز هذا الماضي المعتم، بالجهل مرة وبالنسيان مرة؟.وهكذا بتحمل «أوديب» مسئولية فعل البحث عن قاتل لايوس تشكل وصول كريون بوصفه الحدث الحافز من ناحية، وانفجرت المفارقة التـي تحكم علاقتـه مـع المدينـة ونفسـه، وزوجتـه، الأرملـة السـابقة للقتيـل، وأبنائـه، مـن ناحيـة ثانيـة، وبدا الفعل حملة تفتيش في الماضي داخل اللحظة الحاضرة من ناحية ثالثة، ومساحة تقاطع لدوائر الوجود كلها من ناحية رابعة.

وعلي نحو مماثل يؤدي وصول«كروجشتاد» الوظائف نفسها في (دمية البيت). فلو لم يصل لبلغ الموقف الابتدائي أيضا حدا مملا من الرتابة، ولما زاد عن أن يجد «هيلمر» عملا لصديقة زوجته «كريستين»، في البنك، ولبقي سر الصك الذي تخفيه «نورا» عن زوجها، وباحت به «نورا» طيّ الكتمان، بينما سبق أن حذرها من الكذب، وأن تخفي عنه حتى ولو قطعة حلوى تبدو بقاياها في فمها!. ولكن وصول «جروجشتاد»، يمنع أن يتشتت الانتباه في هذه التفاصيل الجانبية، ويركزه في تفصيلات العلاقة بين الزوجين: ما ظهر منها وما بطن. فهو أولا موظف في البنك الذي تولى «هيلمر» إدارته، كما أنهما صديقان قدامي، وكلاهما يعرف عن الآخر الكثير مما يكفل تعديل أي تصورات خاطئة. وهو ثانيا: الموظف الذي ساعدها في إتمام القرض القديم، ويعلم أن توقيع أبيها علي الصك كضامن زائف، وأنه بتاريخ تال على موته!، ولكنه سكت- بنبل شديد- طوال السنين السابقة، حتي تمضي أزمتها بأمان. وهو ثالثا، مهدد في الحاضر بالطرد من وظيفته في البنك في إطار ما يزعمه زوجها من حملة تطهير، وعليها أيضا أن تمارس دلالها علي زوجها ليبقي عليه، وإلا فضح سر الصك، وعرضها وعرض زوجها معها لفضيحة المساءلة القانونية. ويزيد الأمر عسرا أن وظيفة «كروجشتاد»، هي نفسها التي وعد بها «هيلمر»، صديقتها «كريستين ليندا».

وهكذا، فإن الرغبة الدرامية التي يصل بها «كروجشتاد»، والشروط التي يضع نورا تحتها، تجعل من ظهوره، حدثا مثيرا وحافزا لاصطدام «نورا» مرتين بزوجها من خلال تدخلها في عمله وما يراه صالحا له من قرارات، ويثير وقائع ماضية حرصت على اخفائها عن زوجها أيا كان دافعها إلي ذلك، كما يثير الريبة في الصورة التي قرّت في وعيها عن زوجها ومدى حبه لها واستعداده للتضحية من أجلها وتحمل التبعة القانونية لتزوير صك القرض دونها. وفي هذا السياق الجديد، تنفجر المفارقة التي تحكم علاقة «نورا- هيلمر»، بعدما وضعت تحت الاختبار، خلال ما تفجر من أسئلة: فهل تستطيع«نورا» حقا الضغط على «هيلمر» لتحول دون قرار طرده «كروجشتاد» من عمله، وكيف تبرر تدخلها للمرة الثانية في عمله، وهل تبوح بمخاوفها الحقيقية أو تضطر إلي الكذب الذي يمقته زوجها؟، وهل..الخ.

إن الحدث الحافز ، كوظيفة مركبة في المعمار الدرامي، تؤدي إلي:-

أ- تحفيز التصادم بين عالمين مهدت لهما مرحلة العرض لشبكة العلاقات الرئيسية.

ب- إثارة التناقضات الكامنة تحت السطح الساكن أو الهادئ الذي يوحي بالانسجام والتوافق مع القيم والمفاهيم والتصورات الذهنية التى تبدو مهيمنة علي وعي الشخصيات.

ت- دفع الشخصية الرئيسية لاتخاذ قرار أو إجراء ما، غالبا ما تضطر اليه، ومن شأنه أن يدفع العلاقات التى تنخرط فيها الى مسارات جديدة، ويولد واقعا مختلفا.

ث- يظل القرار أو الاجراء الذي تتخذه الشخصية في هذه المرحلة محكوما بالمفارقة التى تصوغ وجودها أصلا في شبكة العلاقات، والمفارقة في هذا السياق تتعلق بكم وكيف المعلومات الماثلة في الوعي عن الذات أو عن الآخر الاجتماعي الذي يحيط بها، مما يترتب عليه وجود تصورات ذهنية زائفة أو غير الصحيحة.

وعلى هذا الأساس يمكن أن يتكشف الحدث الحافز في مشهد اللقاء بين «هاملت» وشبح ابيه، الذي يخبره بأنه لم يمت ميتة طبيعية، بل مقتولا بالتواطؤ بين أمه «جرترود» وعمه «كلوديوس».وتتكشف أيضا في (كلهم أبنائي[1])، في استقدام «كريس» لخطيبة أخيه «لاري»، التي تدعى «آن»، الى بيت الأسرة بنوايا الزواج منها، لأنه يحبها منذ كانا صبية وجيرانا، وباعتبار أن أخاه مات على نحو ما يعتقد مع أبيه «جو»، منذ ثلاث سنوات. ولكن الأم «كيت» لا يمكنها التسليم بموت «لاري» وتنتظر عودته كما يعود غيره ممن غلب الظن بموتهم في الحرب.وهكذا، يثير وصول «آن» اضطرابا في علاقات الأسرة المستقرة، خاصة أن «كريس» يهدد بهجران الأسرة، والتخلي عن عمله في مؤسسات أبيه والزواج منها بعيدا، إن لم يوافقاه أبويه، فتتفجر التناقضات، والأسئلة تباعا على ظروف موت «لاري»، والمسئوليين عنه؟.

٣- التعقيد وخط الصراع الصاعد- Rising conflict line:

يعني«البناء المحكم- **compact architecture**» أن هناك سلسلة من حلقات «الوقائع- **events**» متداخلة ومتضافرة، فيأخذ بعضها برقاب بعض، وتندمج إحداها في السابقة عليها وتمهد بالتبعية للتي تليها بشكل يجعلها حتمية«**inevitable**».والواقع أن هذه النوع من البناء تعتمد فيه مجموعة الوقائع، أو «التعقيدات- **complications**» في خط الصراع الصاعد، على المفارقة الدرامية، إذ تظل تصرفات الشخصية وقراراتها، مرهونة بأنها تعرف بعض المعلومات وليس كلها، أو لديها تصورات ذهنية خاطئة لا صحيحة عن نفسها أو عن الآخرين الذين يحيطون بها. ولما كان الأمر كذلك، فهي تنتقل من مأزق إلي مأزق ومن ورطة إلي ورطة أنكى وأشد، لأن الإنسان بالضرورة يتصرف بناء علي ما يعرفه، لا ما ينبغي أن يعرفه حتى يأمن المجهول الذي يواجهه، ويدعو إما إلي الخوف أو الضحك عليه. وبالتبعية فأي تغيير في تصرفات الشخصية وسلوكها، يظل مرتهنا بتغيير قاعدة المعلومات التي تستند إليها، وتعديل لتصورات والمفاهيم التى تحكمها.

ولما كانت تصرفات الشخصية الدرامية محكومة على هذا النحو بتصوراتها الذهنية ومفاهيمها، فإن المحن والمآزق التراجيدية أو الورطات الكوميدية التي تمر بها وتنزلق اليها، وليدة تصورات خاطئة. وهذه المحن المتعاقبة تشكل سلسلة مواقف متفاوتة التوتر ومتصاعدة- في الوقت نفسه - في درجة التعقيد، في خط الصراع الصاعد، إلي أن يصدر عن الشخصية أقصى ما يمكنها اتخاذه من قرارات، في ظل المفارقة نفسها، فتتشكل نقطة الذروة في نهاية الخط.

---

(١) احدى أعمال كاتب الدراما الأمريكي«آرثر ميللر.

وفي هذا السياق، يمكن أن نلحظ خط الصراع الصاعد في (أوديب ملكا)، عقب الحدث الحافز. ففي الواقع الأولى يستدعي«أوديب» كاهن المدينة، «تيرزياس» ليسأله عن ظروف مقتل لايوس ، باعتباره حكيم المدينة وعرافها والمعاصر لأحداث الماضي موضع التحقيق. وقد ظن أن الرجل لن يمكنه أن يتخلى عن المدينة في محنتها، أو يمتنع عن إجابة أسئلته، وهو راعي المدينة وملكها موفور الكرامة والكبرياء.ولكن أوديب يباغت بتمنع الرجل دونه رغم الالحاح عليه وبشكل لا يخلو من ممالأة، مما يفجر التناقض الكامن بين الرجلين منذ زمن بعيد. فالكاهن عجز عن حل لغز الهولة القديم، بينما أفلح «أوديب» وحظى بمكافأة العرش وزواج الملكة. ولا تلبث أن تستحيل الملاحاة بين الرجلين الى هجوم متبادل، وتراشق باللفظ، وألوان المعايرة التى تدور على ثنائيات: «المعرفة- الجهل»، «الذكاء- الغباء»، «القدرة- العجز» و«البصيرة النافذة- البصر الحاد» إلي أن يضطر«تيرزياس» أن يرمي «أوديب» بأنه مصدر الدنس الذي يبحث عنه، وقاتل «لايوس»، بل ويحيا مع من يظنهم أبناءه وهم أخوته. ولا غرو أن يزيد غضب «أوديب» بإزاء هذا الاتهام، ولا يرى فيه- اتساقا مع المفارقة التى تحكمه، والتى تؤكد له أنه غريب عن طيبة، وأن أمه ليست إلا الملكة «ميروبا» في مدينة« كورنثيا»- إلا جانبا من مؤامرة، اشترك فيها الكاهن وكريون ليطيحا به عن العرش، مدموغا بالدنس الذي تسبب في لعنة المدينة بالطاعون.

وفي الواقعة التالية، يتزايد غضب أوديب ويوجه اتهامه فعليا الى كريون بالتآمر عليه مما يؤدي الى تصدع العلاقة بينهما.

وتتولد الواقعة الثالثة في ظل الصخب الانفعالي وإحساس أوديب بالتآمر عليه، إذ تخرج جوكستا في محاولة من جانبها أن تهدئ روعه ودفعه بعيدا عن المبالاة بما قاله تيرزياس وأزعجه إلي هذا الحد. ولكي تهون له من شأن نبوءة تيرزياس، تقص عليه كيف فسدت نبوءة تلقاها لايوس بأن يقتل علي يد ابنه، وكيف أن هذا الابن روع أبيه وهو لم يزل رضيعا، فأمر به أن يقتل وكلف خادمه أن يتخلص منه على جبل«كيثيرون»، أما لايوس نفسه فقتله جماعة لصوص في مفترق الطرق إلي معبد «دلفي»، في تزامن مع ظهور الهولة علي حدود المدينة. ولكن ما لبثت محاولة جوكستا أن انقلب تأثيرها المرجو- في ظل المفارقة أيضا- وتروع أوديب ولا تهدئه، ففي الزمان والمكان نفسه، سبق له أن قتل شيخا مهيبا يشبه ما يدعونه «لايوس» في حاشية من رجاله، إلا واحدا أمكنه الهرب، أما هو فكان وحيدا لا شريك معه.

وتتولد الواقعة الرابعة، بينما ينتظر «أوديب» أن يأتي له الحرس بالخادم شاهد العيان، إذ يأتي إليه رسول من «كورينثيا» يدعوه إلي عرشها بعدما مات ملكها«بوليب»، ولكن أوديب تزيد مخاوفه- في ضوء المفارقة نفسها- أن تتحقق النبوءة التي فر بسببها من كورنثيا، فإن كان أفلت من جرم الأب «بوليب»، فمازلت الأم «ميروبا» علي قيد الحياة، ويخشي انتهاك حرمتها ولو كانت عجوز. ويضطر الرسول أن يحكي له حقيقة علاقته بما يظن أنهما أبوية، وأنهما لا يمتا إليه بصلة لأنه من قدمه إليهما ليربياه، وهو لم يزل طفلا، حيث كانت «ميروبا» عقيما. ولكن بدلا من أن تهدئه هذه القصة وترضيه بعرش «بوليب» بدلا من عرش «لايوس»، إلا أنه يصر أن يعرف أصله ومن هم أبواه الحقيقيان، رغم محاولات إثنائه عن هذه الرغبة.

ولا غرو أن إصرار أوديب أن ينبش في ماضيه ليعرف أصله، له ما يسوغه عند هذه النقطة من خط التعقيدات التي يمر بها، فبعد ما كان يتصور أنه غريب عن طيبة بأبيه وأمه، تضيق الحلقات عليه، وإذا بجذوره ممتدة في أرض طيبة نفسها، والشاهد الوحيد علي أصله هو نفسه الخادم الذي ينتظر أن يأتي لفيصل في جريمة قتله «لايوس»، بل وليفض المفارقة في مجموعها.

ولا تختلف (دمية البيت) فيما تمر به من سلسلة تعقيدات علي خط الصراع الصاعد. فتحاول نورا أن تتخلص من مأزقها الذي وضعها فيه «كروجشتاد» دون أن تخدش تصوّرها الذهني عن هيلمر وتأبي أن يعلم بواقعة تزويرها توقيع أبيها علي صك القرض، لا خوفا منه ومما يمكن أن ينالها من تقريعه ولومه، ولكن خشية عليه من أن يندفع بحبه لها ويعلن مسئوليته القانونية دونها. فمن ناحية لم تستطع إقناع «هيلمر» بالتخلي عن قراره بطرد «كروجشتاد»، رغم ما يبديه من أسباب بدت لها غير مقنعة، ودوافع تنم عن ضيق أفق، لا تزيد عن التخلص من صديق قديم، يتصرف معه من عفوية تجرده أحيانا مما يتصوره احتراما واجبا لمن يشغل منصبه. ولا يتردد «هيمر»- من ناحية ثانية- عن التنديد بأبيها وبسلوكه المالي الذي انتهي إلي إفلاسه وفضحه في الصحف، حين تحاول أن تخيفه مما يمكن أن يفعله «كروجشتاد» من تشنيع عليه في الصحف المماثلة، بل ويندفع من جانبه نحو ارسال خطاب فصل «كروجشتاد» الذي كان قد أعده، مما دفعها الى اليأس. ومن ناحية ثانية، فشلت محاولتها أن تلجأ إلي صديق الأسرة «د. رانك» وتسأله ما تبقى عليها من القرض بعدما أبدى نحوها حبه الدفين، في لحظة يأسه المعتمة من الحياة نتيجة مرضه الموروث. ومن ناحية ثالثة، لا يبالي «كروجشتاد» ببقية القرض ولا بالرشوة المالية التي تعده بها، ويحذرها - في الوقت نفسه- من الانتحار الذي لا جدوى منه، لأنه- يعرف هيلمر حقا، ويعرف كيف يدفعه لا لاعادته الى عمله فقط، بل وإلي منصب أرقي، وسيجعله- خلال عام لا أكثر- ذراعه اليمنى في إدارة البنك إن لم يكن المدير الفعلى. ولكنها تأبي هذه الصورة الذهنية التي يحاول أن يقنعها بها «كروجشتاد» عن زوجها، بينما يدفع بالموقف إلي مزيد من التعقيد، ويقرر الاحتفاظ بالصك، وأن يكتب الحقيقة في خطاب إلي «هيلمر»، ويزج به في صندوق البريد الذي يحتفظ «هيلمر» بمفتاحه دائما. ومن ناحية رابعة، كانت «كريستين» قد عرفت من «نورا»- وهي تدعوها لأن تكون شاهدة على ما كان وما يمكن أن يكون، خاصة إذا اندفع «هيلمر» لتحمل التبعة عنها- أن «كروجشتاد» مصدر التهديد في حياتها، ولما كان حبيبها القديم الذي أبدى استعداده يوما ليبذل نفسه في سبيلها، فقد وعدتها بالتدخل لتحول بينه وبين الاستمرار في تهديده، واسترداد خطابه قبلما يفتحه «هيلمر» وما على «نورا» - حتى ذلك الحين- إلا أن تعطل«هيلمر»ما استطاعت وتمنعه من فتح صندوق البريد. ولكن «كريستين» التي بدت بمثابة المخرج الأخير من المأزق، لا تلبث وأن ترى ضرورة أن يعلم «هيلمر» ما تحرص«نورا»على اخفائه، وتمنع «كروجشتاد»- بينما تستعيد علاقتها به

وتجد فيه وفي أولاده دائرة اكتراث تنتشل حياتها مما يكتنفها من فراغ وتحدد لها أهدافا جديدة- من استراد الخطاب، بل وتحاول أن تدفع «نورا» لفض أختام سرها بنفسها وتواجه به زوجها. إلا أن «نورا» تصر علي البقاء رهينة المفارقة التي تحكم علاقتها بزوجها، وبعدما استنفدت كل ما يمكنها من حيل مع الآخرين، لا يبقي لها إلا أن تتخذ أقصي ما يمكنها من قرارات لتبلغ الذروة.

٤- الذروة climax:

كثيرا ما يبدو مشهد الذروة غامضا يستعصي علي التحديد بدقة، بين مشاهد المسرحية المتعاقبة. فيقال- مثلا- إنه مشهد يتسم بالتوتر البالغ والصراع القوي العنيف بما ينطوي عليه من صدام حاد بين طرفين. ولكن هذه السمات يمكن أن نجدها في أي مشهد من مشاهد المسرحية، حتى مشاهدها الأخيرة، كما أن المشاهد في مجموعها تنطوي علي درجات متفاوتة من التوتر، بحيث يبدو تقييم كم التوتر أو درجته نسبيا، فما يراه أحدٌ شديدا أو ضعيفا أو نحو ذلك، قد يراه آخر غير ذلك. وربما بدا مقبولا تعريف الذروة بأنها نقطة في الحبكة الدرامية تأخذ فيها حظوظ البطل في التحول نحو الأفضل أو الأسوأ[١]، إلا أن هذا التعريف في حقيقته يخلط بين الذروة والتحول، أو يكاد لا يفرق بينهما. كما أن الذروة وإن كان يتأرجح فيه مصير البطل على نحو يتطلب حسما بين نقيضين، إلا أن هذا التأرجح سمة عارضة، وقد نراها أيضا في أي مرحلة من مراحل التعقيد، حيث نجد أنه دائما ما يلوح فيه أمل ما للافلات من المأزق، ولكن لا يلبث أن يغلق دون البطل، وغالبا ما يغلقه البطل علي نفسه، وبتأثير المفارقة التي تحكم رؤيته وتصرفاته وقتئذ. ولكن لما كان الصراع وتطوره يرتبط ارتباطا وثيقا بالمفارقة، فالمنطقي أن يرتبط تعريف الذروة باعتبارها أعلي نقطة في الهرم يبلغها خط الصراع الصاعد، بالمفارقة الدرامية نفسها، وتتحدد بما يمكن أن يفعله في ظل تحكمها في وعيه، وبالتالي تصرفاته وقرراته.

وفي هذا السياق يمكن فحص تلك اللحظة التي لم يعد أمام أوديب فيها إلا أن يلح على استدعاء خادم «لايوس» وانتظاره بوصفه شاهد العيان الوحيد على مقتل الملك السابق، من ناحية، والحفيظ على سر مولده في طيبة علي نحو ما ذكر رسول «كورنثيا»، من ناحية ثانية، والرجل الذي تجنب أن يعمل في خدمته منذ دخل المدينة وتزوج من الملكة، وآثر التقاعد، من ناحية ثالثة. فهذا الخادم بدا وكأنه خزانة لكافة الأسرار التي تخيم بظلها علي المسرحية من بدايتها، ولدية كافة الإجابات علي ما أثير من أسئلة في الحدث الحافز، ولم يكن لدى أوديب- في الوقت نفسه- أي شيء ليفعله سوى انتظاره، إلي أن يأتي.

---

(١) انظر مثلا: أحمد زكي- اتجاهات المسرح المعاصر/الصورة الابداعية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٥- ص١٣٥

وفـي السـياق نفسـه، يمكـن أن نفحـص تلـك اللحظـة خرجـت قبلهـا «كريستين»، بعدما وعدت «نورا» بالتدخل ومحاولة إقناع «كروجشتاد» باسترداد خطابه قبلما يقرأه «هيلمر» ولكنها تقرر أن تتركها لتواجه الحقائق مع زوجها. ففي هذه اللحظة لا تستطيع «نورا» شيئا إلا أن تحول دون هيلمر وأن يدنو من صندوق الخطابات، ولو بحيل عصبية لا تخلو من طابع صبياني لتجذب انتباهه إلي مدى إجادتها لرقصة «الترنتللا» التي توشك أن ترقصها في حفل الليلة، بينما يخيم عليها الانتحار كقرار أخير تفكر فيه وتهمس به إلي نفسها.

ولا معدي في الحقيقة عن المقابلة بين صندوق الخطابات الذي يراود «هيلمر» أن يفتحه ويفض ما فيه من رسائل، والخادم الذي ينتظره أوديب ليفض ما يخفيه أيضا من أسرار!. غير أن المقابلة - من ناحية ثانية- تدعو لمزيد من التجريد في التأمل، فالسمة المشتركة بين اللحظتين أن في كليهما اتخذت الشخصية أقصى ما يمكن أن تتخذه من قرارات وأفعال في ظل المفارقة التي تحكم موقفها من العالم: «نورا» اتخذت قرار الانتحار، وليس بوسعها إلا أن تؤجل تنفيذه إلي أن تنتهي الحفل المنتظرة، وفي الوقت نفسه تلجأ لما في وسعها من حيل لتمنع زوجها من الاقتراب من الصندوق. وهذا في الحقيقة أقصى ما يمكن أن تفعله، في ظل تصورها أن «هيلمر» يحبها وسيضحي بنفسه، ويتقدم ليتحمل المسؤلية القانونية دونها عن فعلتها، خاصة وأنها فعلتها لتنقذ حياته. والواقع أن اللحظة التالية، التي سيقرأ فيها «هيلمر» الخطاب، هي لحظة اختبار صدق ذلك التصوّر، فإما أنه صحيح أو خاطئ يستدعي التعديل، وكلما أبدت «نورا» هلعا منها وحرصا عصبيا علي تجنبها، كلما زادت أهميتها، بما يتولد عنها من ردود أفعال لزوجها. وعلي المنوال نفسه، يمكن أن نقرأ اللحظة المماثلة في موقف أوديب من انتظار مجيء الخادم، والتي تعمق الجوقة بأغنيتها وقتئذ المخاوف منها، بما يضفي علي فعل الانتظار أهمية بالغة وتوترا متزايدا. فأيا كانت الأسرار التي سيبوح بها الخادم، فهي تفض- في النهاية- المفارقة التي تحكم موقف أوديب من طيبة وزوجته، فإما أن يبقي غريبا ولا يعدو أن يكون ابن حرام تلقاه الخادم وعجز عن تربيته فتخلي عنه لرسول كورينثا، أو ابن حرام من طيبة نفسها ولا صلة له بالحكم وأهله، أو له هذه الصلة المميتة.

وبالمعني نفسه، لم يكن «أوتيللو»- في مسرحية شكسبير الشهيرة بالعنوان نفسه- يستطيع إلا أن يقتل «ديذدمونة»، بتهمة أنها خانته مع «كاسيو»، في ضوء التصوّر الذي ارتبط في ذهنه بالمنديل الذي أهداه إليها، إذ ينطوي علي دلالة سحرية مستمدة من ثقافته البدائية، يجعلها لا تفقده إلا إن خانته، وقد فقدته فعلا، وعثر عليه في بيت«كاسيو». ولم يستطع «هاملت»- في مسرحية «شكسبير» التي تحمل العنوان نفسه- إلا أن يطاوع خطة عمه «كلوديوس» في الهرب من الدنمرك إلي إنجلترا مع صديقيه «جلدنستون»، و«روزنكرانتس»، خشية عليه من انتقام «لايرتيس» بعدما قتل أباه الوزير «بولونيوس» في مشهد المخدع. ففي ظل المفارقة التي تحكمه لم يتصور أن عمه يود لو تخلص منه، ويضيف إلي جرائمه جريمة أخرى، وأنه علي العكس يود أن يحميه، ويطيل حياته بعيدا عن قبضة «لايرتيس».

وعلى هذا النحو تتكشف«الذروة بوصفها مرحلة في «الحبكة-**plot**» وتطور الفعل الدرامي العام، لا تتميز بشدة التوتر أو ضعفه بحد ذاتها، ولا تتميز بعنف الفعل فيها أو لينه، ولكن تتميز بأنها أقصي ما يمكن أن يتخذه البطل من أفعال أو قرارات، ليتخلص من المأزق الذي وجد نفسه فيه، مع الحدث الحافز، وذلك في ظل المفارقة التي تحكم موقفه من العالم الذي يعيشه بما تنطوي عليه من تصورات زائفة أو غير صحيحة، عن نفسه أو عن الآخر الاجتماعي، الذي يتشكل في شبكة علاقاته، أو علي الدقة: دوائر وجوده المتقاطعة.

ولكن- علي مستو آخر- يلتبس مشهد الذروة، مع نوعية من المشاهد الدرامية تتردد علىً الألسن، ولاسيما المخرجين والممثلين- بوصفها «المشهد الرئيسي- **Master Scene**»، ونوعية أخرى قد تعرف باسم «المشهد الحتمي أو الاجباري- **Obligatory scene**». إلا أن هناك فروقا جوهرية بين هذه التوصيفات، رغم أن مشهدا واحدا قد يكون حتميا أحيانا، وفي الوقت نفسه يتشكل بوصفه مشهد الذروة أو المشهد الرئيسي، وقد يكون لا هو هذا ولا هو ذاك.

فالمشهد الرئيسي- من وجهة نظر الممثل- لا يعني سوى أن يطول فيه بقاؤه علي خشبة المسرح، من ناحية، ويستدعي أن يظهر فيه- من ناحية ثانية- أفضل ما لدية من طاقة إبداعية ومهارة تقنية في الأداء وتجسيد أبعاد مركبة في الشخصية التي يضطلع بتمثيلها. والأمر نفسه من منظور المخرج، فيعني به مشهدا خطط حركته بعناية إبداعية، أو انطوي علي حيلة بارعة في الإضاءة أو.. إلخ، مما ينتظر عليه تحية استثنائية وإشادة من المتفرجين أو النقاد. أما المشهد الحتمي في تعريفه، فلا يعدو أن يكون المشهد الذي يترقبه الجمهور في تيار الفعل ويصر على المطالبة به[١]، وبالتبعية يمكن أن يتشكل في أي مرحلة من مراحل البناء عدا مرحلتي العرض والحدث الحافز الذي يمهد له، ويثير في المتفرج النزعة إلي ترقبه وانتظاره. ولعل أكثر المشاهد التى تثير في المتفرج هذه النزعة، تلك التى يطالب فيها بامتحان الشخصية فيما تدعيه عن نفسها، أو امتحانها بتناقض بين حاجتين. فالشخصية التي تشدد علي احتقارها المخدرات ومدمنيها، يدفع المتفرج إلي انتظار أن يراها في مشهد تواجه إغراء المخدر، مثلا، أو يجد فيه ابنه الوحيد أو زوجته الصالحة وقد أدمن أيهما. ومن يبالغ في ادعاء الشجاعة، يود المتفرج لو رآه يواجه خطرا، أو يرد إهانة من صفعوه. ومن يبدي لهفة واصرارا على رغبة ما مواتية التحقيق، يدفع المتفرج لانتظار مشهد يتعارض فيها اشباع رغبته مع واجب اجتماعي مثلا، أو عقبات مفاجئة.

---

(١) انظر: بسفيلد، روجر.م«الابن»- فن الكاتب المسرحي- ت:دريني خشبة- القاهرة- دار نهضة مصر للطبع والنشر- ابريل-١٩٧٨- ص٢١٠

وفي(دمية البيت) يود المتفرج أن تثبت «نورا» ما تدعيه من دلال وتأثير علي«هيلمر» كامن في جمالها وشبابها وحبه الشديد لها، ولذلك ينتظر المتفرج المشهد الذي يتعين عليها فيه أن تثنيه عن عزمه طرد «كروجشتاد» من عمله في البنك. فهذا مشهد حتمي بلا شك، لم يتخطاه «إبسن»، غير أنه جاء في أحد حلقات التعقيد في الصراع الصاعد. والمتفرج الذي رأي وسمع «هاملت» حانقا مذهولا من سرعة زواج أمه بعد موت أبيه، ينتظر بلا شك أن يراه في مشهد يواجه فيه أمه بما في صدره من أسئلة حائرة، خاصة بعد أن علم بدورها في مقتل أبيه. وقد لبي «شكسبير» حاجة متفرجه في مشهد المخدع، قبيل مقتل الوزير «بولونيوس»، ولكنه جاء أيضا قبل الذروة، التي كاد فيه يهرب إلي إنجلترا مع صديقيه. وبالتعريف نفسه يعد المشهد الذي يسائل فيه «أوتيللو» زوجته «ديذدمونة» عن المنديل- بينما تحاول أن تصرف انتباهه عن المنديل ليركز علي التماسها العفو منه عن «كاسيو»- مشهدا حتمي ينتظره المتفرج منذ أهداها «أوتيللو» المنديل منبها لأصله ودلالة فقده في ثقافته التى شب عليها، ولكنه أيضا قبل الذروة.

وعلى نحو مماثل فمشهد المواجهة بين«فيدر[١]، وابن زوجها«هيبوليت، الذي تعترف فيه بحبها له، مؤكدة أن كل ما مضى من ألوان النقمة عليه والكراهية له، كان لستر هذا الحب، هو مشهد حتمى انتظره المتفرج منذ أفصحت «فيدر» عن هذه العاطفة مع وصيفتها «زينون»، بل وتأجج انتظاره بما قيل عن جمود مشاعر «هيبوليت»، ونفوره من الحب. ورغم أن هذا المشهد جاء في مرحلة التعقيد، بعد الحدث الحافز المتمثل في الخبر الكاذب عن موت الملك «تيزيه»، إلا أنه من ناحية ثانية «**master scene**» أو يعده المخرج والممثلون فيه كذلك، لأنه مشهد المواجهة الوحيد بين بطلي العمل، ويتيح إمكانات تمثيلية عالية بما فيه من مشاعر متناقضة وانفعالات متضاربة وتحولات دقيقة في المواقف، ومفاجآت غير متوقعة لكليهما، وتحسس موضع الأقدام على أرض تكاد تميد بمن فوقها، على نحو يدعو الممثل والمخرج معا للعناية الفائقة به.

٥- التعرّف أو الاستنارة/enlightening:

قد حاول«براندر ماثيوز- **Brander Mathews**» في كتابه«دراسة في الدراما»- فيما يذكر أحمد زكي- أن يتحدى تصور «فريتاج» الهرمي للمعمار الدرامي، بالتطبيق على المسرحية ذات الثلاثة فصول، مرتأيا أن: الفصل الأول بدأ بعرض ارتفع الى حدث مثير في نهاية الفصل الأول وسقط قليلا الى درجة تقل عن نهاية الفصل الأول ليواجه الجمهور ثانية. والفصل الثاني يتألف من التعقيد الذي يؤدي الى الذروة في نهاية الفصل، ويسقط مرة أخرى الي ما دون الذروة، ثم ترتفع المسرحية الى الحل الذي لم يكن عاليا الى درجة الذروة، ثم يتراجع الى الخاتمة.

---

(١) «فيدر»هي إحدى مسرحيات الكاتب الفرنسي الشهير«جان راسين»من كتاب الكلاسيكية الجديدة في عصر النهضة

ويرى «أحمد زكي» أن الفرق بين وجهتى نظر«فريتاج» و«ماثيوز» يكمن في تفسير معنى الحدث الصاعد، فقد تمسك«ماثيوز» بأنه لجذب انتباه المتفرج واهتمامه، فإن الحدث يمكن أن يتراجع قليلا بعد الذروة، ولكن يجب أن يصعد ثانية من خلال الحل. ولا يلبث أن يعلق بأن «ماثيوز» لا شك على صواب . والواقع أن تصور «ماثيوز» ومن لف لفه على هذا النحو، مخادع، ولم يزل يخلط بين مفهوم المعمار الكلي والبناء الجزئي لمشهد ما من مشاهده، وتخلط من ناحية أخرى بين مفهوم درجة التوتر شدة ولينا في المشهد، ومفهوم الصعود والهبوط في الخط البياني للفعل العام. وربما كان مرجع الخلط هنا وهناك الاهمال المتعمد أو غير المتعمد للمفارقة الدرامية وتأثيراتها العميقة في مسار الفعل بتقلباته الممكنة- خاصة في الأعمال متماسكة البناء- بوصفها شبكة دقيقة وغير مرئية من الأفكار والمشاعر تسري تحت الفعل وتوجهه مندمجة فيه، وتشكل منطقيا علته التي تعود لتفسر مساره على هذا النحو أو ذاك، بغض الطرف عن شدة التوتر أو لينه ورخاوته النسبية.

وكما تؤدي المفارقة الى مشاهد أو مواقف يتفاوت بينها التوتر شدة ولينا، ويتولد عن كل منها ما يمكن اعتباره بمنحنى التوتر الجزئي« **particular curve of intensity**» الذي يصوغ ايقاعه، ففض المفارقة بما فيه من تعديل أو تصحيح التصورات الذهنية الزائفة، أو استكمال المعلومات الناقصة، يؤدي الى مشاهد مماثلة. ولكن بالتأكيد ينبغي التفرقة في الخط البياني العام بين مشاهد يحكم سلوك الشخصية فيها وعيا زائفا وتصورات خاطئة، ومشاهد أخرى يحكم الشخصية خلالها وعيا معدلا صحيحا لا يعتوره شك أو سؤ تقدير.

ومن هنا تأتي أهمية مشهد أو مشاهد التعرُّف في المنحنى العام للمعمار الدرامي، وربما اتسمت نفسها بضرب من العنف البالغ والتوتر الشديد، وقد تختلف في مظهرها الذي يبدو أحيانا هادئا، عن باطنها الذي يبلغ حد التلاطم. فمواجهة «أوديب» مع خادم« لايوس» العجوز، تبدو هادئة في مستوى السطح، وإن كانت في العمق تفجر البراكين وتزلزل الأوضاع تحت أقدام أوديب وزوجه «جوكاستا»، التي كانت منذ قليل تسخر من النبوءة التي أشارت إلي زواجها من ابنها. فهذا الخادم لا يزيد عن التأمين على أن قاتل «لايوس» وحاشيته فرد واحد، وأن هذا الفرد ليس إلا «أوديب» نفسه ابن «لايوس»ا لذي سلمه رضيعا لرسول «كورنثيا» أثناء رعيه لأغنام «الملك بوليب» على جبل «كيثرون»، ضنا عليه بالموت الذي كلف به. ولكن هذه الأسرار التي يبوح بها الخادم بهدوء تفض وبعنف المفارقة التي حكمت وعي أوديب طوال المسرحية بنفسه وبطيبة وبمن كان يظنها زوجته ومكافأته علي عبقريته في حل لغز الهولة. وتؤكد لأوديب أن ما قاله «تيرزياس» عن زواجه من أمه، وأنه نسلها أبناء هم في الوقت نفسه أخوته في الرحم، لم يكن من قبيل التآمر عليه بل حقائق، أصبح الآن يعيها، ويعي معها أنه مصدر الدنس في المدينة، الذي هدد علنا أمام رجالها بأن يقتله أو ينفيه عن المدينة.ولا بد، بالتبعية، أن يتصرف بشكل مختلف عمّ كان.

وفي السياق نفسه، يبني «ابسن» في (دمية البيت) مشهدين من أروع مشاهد الدراما الحديثة، وإن يكن في شيء من العنف والصخب أو الهياج الانفعالي من«هيلمر»، بينما تكاد «نورا» أن تلزم الصمت، ولكنه صمت الذاهلة التي تتلقي مشاعرها صفعات عنيفة ممن تصورت أنه حبيبها الذي كادت تنتحر لتنقذ حياته من عارها!. وفي هذين يتبدل وجه «هيلمر» تبدلا حادا، الأول حينما يسقط بين يديه خطاب «كروجشتاد» بما ينطوي عليه من أسرار، والثاني حين يرد «كروجشتاد» الصك ويزيل ما مارسه من ابتزاز، بتأثير«كريستين». إن «هيلمر»- في الأولى- يكشف وجها بالغ القبح والأنانية والتمركز حول ذاته في مختلف ما يأتيه من أفعال سواء وهو يرمي «نورا» بفساد الطبع الموروث عن أبيها، والاجرام الذي يوشك أن يبدد جهده في الصعود الاجتماعي، أو وهو يجردها من حقها في تربية أبنائها، أو وهو يبدي خنوعا إزاء ما يهدد به «كروجشتاد» واستسلاما لمطالبه. وفي المشهد الثاني، يصخب بنجاته من الفضيحة مطالبا «نورا» أن تنسى كل ما قاله باعتباره كان غاضبا، وكأن الحياة يمكن أن تعود لمجرها القديم. وفي المشهدين، لم يكن «هيلمر» الزوج الذي تصورت «نورا» أنه يحبها ويستحق ما بذلت من تضحية من أجله، وتصورت- ثانية- أنه سيتقدم طوعا ليحمل دونها مسئولية الصك، وكادت تضحي بحياتها نفسها حتى تحول دون هذا المصير، وهو الذي أكد هذا التصور منذ قليل بنفسه حين قال لها: أتعلمين يا «نورا» أني طالما تمنيت أن يتهددك خطر شديد حتى يتاح لى أن أجازف بحياتي وبكل ما ملكت يدي في سبيلك[1].

لقد كان اكتشاف «نورا» لحقيقة زوجها في هذين المشهدين، مماثلا من الناحية الوظيفية لاكتشاف أوديب حقيقة نسبه وعلاقته بمدينة طيبة على يد خادم لايوس العجوز، ومماثلا لكشف «أوتللو» حقيقة حب «ديزدمونة» ووفائها له، على يد خادمتها «ايمليا»، وأنه كان أضحية فخاخ الشك التى نصبها في طريقه «إياجو». ويتأكد الجانب الوظيفي للتعرف نفسه، في اكتشاف «هاملت» الخطاب الذي يحمله صديقاه «جلدنستون»، و«روزنكراتس» في رحلة هربه، ويوصى فيه «كلوديوس» ملك انجلترا أن يتخلص منه، لا أن يجعل من بلاده ملاذا آمنا له، من المطالبة بالثأر منه لقتله الوزير «بولونيوس». ولولا هذا الكشف لما بدل «هاملت» في فحوى الخطاب نفسه بما يقلبه علي صديقيه ولما أبحر عائدا إلي الدنمرك، ليواجه أعداءه بلا أي مفارقات تحكم موقفه منهم ورؤيته لهم.

---

(١) ابسن، هنريك- بيت الدمية- ت:كامل يوسف- مكتبة الفنون الدرامية- مكتبة مصر- ع٣- ١٩٧٧- ص١٢٧

٦- التحول Transformation:

تحتاج الدراما الهزلية والميلودراما غالبا نوعا من الشخصيات يعرف بالأنماط «**types**» جاهزة التكوين والثابتة، بما يعني أنها مختزنة في أقبية التقاليد الفنية يستعيدها الكاتب وقتما يحتاج إليها، ولا تتغير سماتها وتصرفتها وأسلوب استجابتها للمواقف التي توضع فيها، سواء في العمل الواحد أو في مجمل الأعمال التي تستعين بها، مهما حدث لها. والشخصيات من هذا القبيل تمنح الفرصة لديناميكية الحبكة أن تتحرك بسرعة وسهولة، بما تنطوي عليه من لبس أو سوء فهم أو مفاجآت، دون أن تعوقه أي سمات مباغتة تطرأ عليها. ولكن الدراما الجادة سواء أكانت ملهاة أو مأساة أو تجمع بين النغمتين، تحتاج إلي نوع آخر من الشخصيات تتفاعل مع الأحداث وتتغير بتغيرها كما تؤثر فيها وفي مسارها، وهي ما تعرف بالشخصيات المستديرة أو كامل الاستدارة. ولعل أهم ما تتميز به هذه الشخصيات لكي تتفاعل مع الحدث وبعضها البعض، أنها تعي نفسها وتستطيع أن تتأملها بما فيها من مشاعر وانفعالات من ناحية، وأفكار وتصورات ذهنية من ناحية ثانية تحدد أسلوب استجابتها للمواقف التي تمر بها. ومن الطبيعي أن تتغير استجابة الإنسان المتفاعل النشط لا الآلة الصماء، بتغيير كم المعلومات الذي يتوفر لديه عن معطيات الموقف، وتغيير تصوراته الذهنية عن الآخرين فيه، ولحظة التغير من هذا القبيل هي التي عرفناها بالاستنارة. ولا غرو أن أي حمولة فكرية أو مغزى أخلاقي أو رسالة ما، مما يود لو شارك العرض المسرحي جمهوره فيه، تكمن في تضاعيف الاستنارة، التي غيرت في الشخصية نفسها. ولذلك غالبا ما يركز الكاتب الجاد والوعي بعمله وأدواته، تركيزا استثنائيا علي مشهد الاستنارة: كيف يبنيه ويوجه حركة فكر ومشاعر وانفعالات الشخصية فيه، بما يتسق- من ناحية- مع المأزق العام الذي عاشته، ويبرز- من ناحية ثانية- طرحه الفكرى، دون خطابة أو مباشرة فجة، أو نبرة وعظية مملة.

وإذا كانت لحظة الاستنارة تكتسب أهميتها في البناء الدرامي، من قدرتها علي أن تغيّر من قاعدة المعلومات التي تستند إليها الشخصية، ومن تصوراته الذهنية بما يبدد أوهامه، فمن الطبيعي أن هذا التغيير نفسه، يفقد قيمته كلها ما لم تتغير استجابة الشخصية وأسلوب تعاملها مع الواقع المعاش، في ضوء ما اكتسبته من معرفة جديدة، أو اكتشفته من حقائق أخفتها أوهامها القديمة. وهذا التغير نفسه ما يعود ليتكشف فيما يسمي بمشاهد التحول أو الانقلاب، حيث تتخذ الشخصيات نوعية من القرارات مختلفة كلية عمّ كانت تتخذه حتى بلغت مشهد الذروة، بما يهيئ الفضاء الدرامي لإعادة الهيكلة والتنظيم، علي غير ما كانت عليه، بالتأكيد، قبل الحدث الحافز.

ومن هذا التحول في المثلين اللذين نواصل الإشارة إليهما، أن جوكستا في(أوديب)، تتخذ قراراً بالانتحار، بعدما اكتشفت أنها زوجة لابنها، وتعيش الدنس وتتغذى عليه، وتواجه نبوءة تحققت وغرقت في وحلها، بعدما كانت تسخر منها وتهزأ بها وتصم ما يزعمه العرافون بالتراهات. وفي السياق نفسه، يفقأ أوديب عينيه بالدبوس نفسه الذي كانت تلملم ثوبها وتتزين به. وقد يطيل الكاتب في تحليل تقلبات الفكر والشعور ويمهد لمثل قرار الانتحار أو فقئ العينين، وفعل الإنجاز معا، بما يبلور ويصور التحول النفسي والفكري في شكل مونولوج، وقد يختصر ويركز كل أولئك كما فعل«سوفوكليس»- متبعا تقاليد عصره وذائقة جمهوره- ويكتفي بتكنيك سرده والاخبار به.

وعلي نحو مماثل، وإن كان مغايرا لما اتبعه «سوفوكل» من تقاليد، يتولد مشهد التحول في (دمية البيت)، فيما يعرف بمشهد تصفية الحساب. فتكشف «نورا» لأول مرة في حياتها مع زوجها عن وجه المرأة التى نضج وعيها وتخلص مما اكتنفه من أوهام، والإنسان الذي تحمل مسئوليته بتفان وإخلاص، وكان لا يرجو سوى العرفان في مقتبل العمر، وعن الزوجة التى يحق لها أن تناقش زوجها وتحاجيه رأيا برأي وحجة بحجة، لا الدمية التى يصدر اليها أوامره وتوجيهاته ويتلاعب بها ويفرغ فيها- وقت يشاء- فحيح رغباته. والواقع أن هذا التحول يتخذ صورته المادية والرمزية في الوقت نفسه، حين تتركه لتغير ثيابها قائلة: أخلع عن نفسي ثوب الدمية[١]، وتتبدل في ثياب الخروج من البيت، بينما تدعوه لحديث طويل بوجه لاح له جامد القسمات، وهي تحدد الحديث بوصفه تصفية حساب[٢]. وعلى أية حال فإن «نورا» تعي غربتها كلية عن الرجل الذي تصورت أنها أحبته وأحبها، وعاشت في ظله ثمانية سنوات، تشغل بتلبية احتياجاته على النحو الذي يريده، وبدا أحيانا كأنه بديل أبيها، وآن لها أن تتخذ لنفسها ولحياتها مسارا آخر وفلكا مغايرا تدور فيه، ويتعزز بالإرداة والوعي النامي بالذات.

٧- الحل/Resolution:

في الأعمال المحكمة المعمار، لا يتولد حل «المشكلة الدرامية- **dramatic problem**» أو إجابة «السؤال الدرامي العام- **major dramatic question**»، في مشهد أو عدة مشاهد ملفقة بحيث ترضي فحسب ذائقة المتفرجين وميولهم الفكرية السطحية، أو مزاج المخرج، ولكن يخضع الحل والنهاية الدرامية لمنطق العمل نفسه وما فرضه من تطور الأحداث والعلاقات، بحيث يمتزج مع الأجزاء السابقة في وحدة كلية. وفي هذا السياق يكمن الحل في خط وهمي يربط بين نقطة الحدث الحافز من ناحية، والاستنارة بما تمخضت عنه من تحول، من ناحية ثانية. وبالتبعية فالحل يرشحه التحول بصوره طبيعية بوصفه قرارا واجب التنفيذ، أو التصور الجديد لشبكة العلاقات.

---

(١) ابسن، هنريك- بيت الدمية- ص١٣٢.
(٢) ابسن، هنريك- بيت الدمية- ص١٣٤.

وعلي هذا الأساس، نجد أن «أوديب» قد تحدد فعله في الحدث الحافز في أنه تعهد علي الملأ أمام شيوخ مدينة طيبة وممثليها السياسيين بالبحث عن قاتل «لايوس» من ناحية، والقصاص منه من ناحية ثانية إما بقتله أو نفيه عن المدينة، مما يقضي علي مشكلة الطاعون. وعلى مستو آخر يمكن أن نرى السؤال الدرامي وقد تحدد بمن هو قاتل لايوس، ومصدر الدنس الذي أغضب الآلهة؟. فإذا كانت الإستنارة كشفت عن أنه هو نفسه القاتل ومصدر الدنس بانتهاك المحارم، وإذا كان هذا الكشف نفسه أدي إلي التحول بانتحار «جوكاستا»، وأن يفقأ عينيه، فلا شك أن النهاية لا بد وأن تتصل بما تعهد به «أوديب»: أن يقتل نفسه، أو ينفيها عن المدينة.

ولما كانت معالجة «سوفوكل» تراجيدية في جوهرها وتعتمد على «جدية- **seriousness**» البطل بما يمنعه عن التحلل من قرار سبق أن اتخذه، أو يتراجع دونه مهما كانت التبعات والنتائج، فإن «أوديب» لا يجد في وسعه سوى أن يلتزم بحكمه الذي أصدره بنفسه علي قاتل لايوس. ومن هنا يتشكل المشهد الختامي في فعل رحيل/نفي أوديب عن طيبة، متكئا على كبرى بناته «انتيجون»، لتصبح بمثابة عينه التى يبصر بها الطريق، بعدما فقأ عينيه اللتين لم يستطع أن يبصر بهما هوة الدنس الذي عاشه طويلا بين أحضان أمه. إنه لا يستطيع أن يتعلل بأنه لم يكن يعرف أباه ليكون قاتله عمدا، ولا بأنه لم يكن يعرف من هي أمه الحقيقية، وأنه لم يعاشرها عمدا، ولم يلتمس العذر لنفسه بأنه حاول جهده أن يفلت من النبوءة التى ابتلته بقتل الأب والبناء بالأم، أو أن الأقدار تآمرت عليه وأوقعت به في الفخاخ رغم أنفه وإرادته، ولكنه كبطل تراجيدي يتحمل المسئولية كاملة عن فعله وقرارات حياته وواقعه أيضا.

والواقع أن الذائقة الجمالية للطبقة البرجوازية ورؤيتها للعالم التى راحت تعبر عن نفسها في كثير من أعمال القرن الثامن عشر وما بعده، لاسيما في الميلودراما، أدت الى انتهاء الحس التراجيدي والسخرية منه، وحرصت من ناحية أخرى على التماس مخارج ولو ملفقة ومصطنعة من مفهوم «الكارثة»، فكان القدر يصوب أمره بالمصادفات الموفقة التي تنقذ البطل في اللحظة الأخيرة مما قد يحيق به من كوارث وينزلق اليه من غشية المحارم وانتهاكها. والبطل يفقد جديته المأساوية، ويتحلل من المسئولية عن فعله بأنه لم يكن يعرف، ويلتمس الأعذار بجهله حينا وضعفه الإنساني أمام الغواية حينا آخر، ويكتفي بقليل أو كثير من دموع التوبة والندم، سائلا الغفران والتسامح، واعدا أن يسلك المسار القويم الذي لا يبتغي فيه غير وجه الرحمن!.

وهذه الذائقة الجمالية بما يلتبس بها من رؤية عالم، هي التي أثارت الأزمة النقدية عن نهاية (دمية البيت). فقد وضع «ابس» نهاية حاسمة تتسق مع حدة وعنف الكشف الذي أضاء وعي« نورا»، سواء بنفسها أو بالرجل الذي عاشت في كنفه ثمانية سنوات دون أن تلتمس تخوم حقيقته التى يكاد يخفيها تحت مظهره البراق، ولم تكن هذه النهاية إلا أن تتخذ «نورا» قرارا بمغادرة بيت الزوجية الذي عاشت فيه دمية مسلوبة الإرادة مضللة الوعي مخدوعة فيمن تصورته أقرب الناس اليها، وتصفع من خلفها الباب، لا مبالية بما أبداه «هيلمر» من اعتذار وأسف ورجاء بالتسامح، وغير مبالية بمطلبه أن تبقى الى جوار أبنائها، الذين صرخ في وجهها- منذ قليل- بعدم أهليتها لتربيتهم.

فلا غرو أن شيئا من ذلك لايمكن أن يقنعها ولو برنة الصدق، ويتكثف في وعيها المهزوم بوصفه ظلال أكاذيب وأوهام جديدة. ولكن هذه النهاية استثارت المجتمع البرجوزاي وبنيته الذكورية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ودعت «ابسن» إلي تغييرها اتساقا مع مرجعية الميلودراما، سواء بقبول أسف «هيلمر» واعتذاره عم بدر منه، فيما يمكن اعتباره لحظات غضب تسلب المرء من حلمه ووعيه، أو نزولا على مقتضيات الأمومة التى تربطها بأبنائها وتوثق صلتها بالتبعية بالبيت، مما يؤجل علاقتها بزوجها- ولو مؤقتا- ويتركها لمتغيرات الزمن. ولكن هذه النهاية نفسها لم تقنع الجمهور الألماني وقتها، واستاء منها، مما اضطر إلي أن يعود إلي النهاية الأصلية التي وضعها ابسن في البداية.

وأيا كان من أمر، فإن النهاية الدرامية بإعادة ترتيب الأوضاع في المكان والزمان، بعدما ينقشع أخر غبار أثاره التحول في الفضاء الدرامي، تخضع لمدى وعي المؤلف/المخرج بذائقة الجمهور ومكوناته الفكرية وقيمه التي يتوقع الانتصار لها، ولكنها في جميع الأحوال لا تستطيع أن تطوح بالاستنارة، أو تتغافل عنها.

الهامش الرابع : دوائر الوجود وقضية التفسير

أ- من نوايا الإخراج!:

قد لا يبدو العمل- أيا ما كان- مفهوما، إذا ما كان الذي يقدم عليه عاقلا، إلا بوعي ثلاثة أجزاء، غالبا ما تذوب الفواصل بينها، وتلتبس فيما بينها حتى درجة الغموض، رغم أن كل منها يتطلب تهيئة وإعدادا نفسيا أو روحيا وذهنيا خاصا به. وأول هذه الأجزاء «النوايا-**intents**» أو المقاصد وثانيها «العمل- **work**» بحد ذاته، وثالثها الأهداف«**targets**» المرجو تحقيقها من وراء العمل نفسه وبه. ولا شك أن هذه الأجزاء يؤثر بعضها علي بعض، تأثيرا حاسما، إلا أنها لا تختلط في عقل الإنسان الواعي بما يفعل وبما يريد. وبالرغم من ذلك فكثيرا ما يحدث أن تختل العلاقة بين هذه الأجزاء، فتتحق أهداف لا يلبث أن يعلن الفاعل أنها لم تكن في نواياه أو مقاصده، ويبادر إلي التنصل منها أو الاعتذار عنها، وغالبا ما يتهم الآخرين بأنهم لا يفهمون عمله أو ينحرفون قصدا بأهدافه، لغرض ما في نفوسهم، ونادرا ما يقرر أن يراجع عمله نفسه، وما إذا كان ينطوي فعليا علي الخلل الذي أدى إلي أهداف مغايرة لما قصد إليه في نواياه. ومعني ذلك أن النوايا والمقاصد، رغم أنها كامنة في السرائر وطوايا النفوس، إلا أنها تعود لتتكشف في الأعمال، بمثل ما تتكشف في الأهداف والغايات التي تتحقق منها.والحقيقة أن المقولة التي تربط بين الأجزاء الثلاثة في هذا السياق، إن هي إلا ما ندعوه «البنية الوظيفية- **functional structure**»، أي مجموعة الأفكار والقيم، حتي الأخلاقية منها، التي تجمع النوايا وتحدد المقاصد، وتشكل العمل وأسلوب أدائه، كما تنتظر أن تحقق أهدافا معينة، دون غيرها، وأي خلل فيها، يصب في العمل، ويتبدى في الأهداف التي ستبدو مرجوة، وإن لم يعلنها الفاعل، أو تنصل منها.

والواقع أن الإخراج- كأي عمل آخر يقوم به من نفترض أنهم عقلاء الناس- يتطلب بنية وظيفية تربط بين نواياه ومقاصده، وطبيعته بما تقتضيه من أسلوب في الأداء الفني، والأهداف المرجوة منه. والنوايا بالتأكيد أبعد بكثير من أن تكون سليمة أو خالصة لوجه الله، أو حتى الفن الذي ذاب المخرج في هواه، منذ أول عرض رآه في حياته، وأراد منه وصالا، فيعلن: اللهم نويت الإخراج! ولكن من النوايا إعداد النفس ذهنيا وفنيا للعمل. ومن الراجح ألا يتخذ المخرج أي إجراءت عملية للإخراج قبل أن يتهيأ في وعيه «تفسير- **explaination**»، أو «تأويل- **interpretation**» محدد ومتكامل للفضاء الدرامي بين يديه. ففي ضوء هذا التفسير أو ذاك، يمكنه أن يتعرف إلي ما يريد أن يفجره في المتفرجين من أفكار ومشاعر، بإزاء العرض، ويصل لما يسمى أحيانا بالرسالة أو المغزى الأخلاقي والحمولة الفكرية، التي يود لو بثها فيهم من خلال فضاء الدراما. وفي ضوء هذا التفسير نفسه ومتطلباته يمكنه أن يختار الممثلين ويسكنهم في أدوارهم، واختيار فريق العمل المساعد: مهندس الديكور وتصميم المناظر، الموسيقار.. الخ، فأولئك هم أدواته ووسائله لتجسيد التفسير في الفراغ والزمن، وإيجاد الحلول الفنية الممكنة لذلك.

وإن لم يعثر المخرج علي التفسير أو التأويل الذي يعنيه، تتخبط كافة علاقاته، بالقوى المعاونة، و يتشتت وقته وجهده أثناء جلسات العمل في خضم الآراء المتضاربة التي من المحتم أن تنفجر ولا تجد ما يحسمها، أو يوفق ويربط بينها. وقد تمضي القوى نفسها في مسارات خطرة، وربما فقدوا الثقة فيه، وشعروا أنه قيادة لا تعرف ما تريد، فيسخرون منه ويتهكمون عليه، ولو بشكل مكتوم، وما يلبثوا أن ينفضوا من حوله- وهذا كثيرا ما يحدث لاسيما بين الهواة- وأحيانا دون أن يشعروا حتي بواجب الاعتذار عن التعاون معه. ولكن شتان بين أن يكون المخرج مطالبا ابتداء بأن يكون لديه التفسير والرؤية الواضحة التي تكسبه ثقة الآخرين في قيادته، وأن يكون مطالبا- في الوقت نفسه- بالمرونة في طرحها وعرضها للنقاش، وتغذيتها بآراء أعوانه، ودمجها معه، ولا يكون ديكتاتورا فظا معهم، فينفضوا أيضا من حوله، والسخط يملأ قلوبهم.

وعلي أية حال، فمهارة التوصُّل إلي التفسير المبتغى، تنمو لدى المخرج مع الوقت وتراكم الخبرة ودوام عنايته بأسس تكوينه: الانتباه إلي المجتمع وتأمل أحواله الراهنة بما فيه من بشر والإطلاع علي تاريخه وقضاياه وتحدياته، وتطوير معرفته بالدراما ومذاهبها واتجاهاتها، ومعرفته بفنه وما انصرف إليه عند كبار المشتغلين به. ولكن في البدايات الأولى من الممارسة العملية، يبذل جهدا منظما ومنهجيا واعيا، لإدراك التفسير الممكن من داخل النصوص التي يعالجها، وذلك بما ينمي مهارته ويمكنه من أدوات تحليلها وتفكيكها واكتشاف العلاقات الكامنة بين أجزائها. ولكن لا غرو أن يقل هذا الجهد تدريجيا مع مرور الوقت، فكلما تمكن من أدواته ونمت مهارته وزادت خبرته، كلما توصل إلي التفسير بأقل جهد وعلي نحو أسرع، وأكثر دقة وتفصيلا.

ب- التحليل واختبار النوايا:

والواقع أن قضية التفسير تبدو- في نوايا ومقاصد الإخراج- أمرا غامضا ملتبسا في وعي بعض من المخرجين والنقاد، فلا تعدو لديهم إلا أن تكون قضية امتلاك رأي أو مقولة أو رسالة فكرية محددة يمكن أن ينطوي عليها العرض، ولكن ثمة حدودا فاصلة بين كل أولئك، كما أن ثمة أيضا مساحة تداخل بينهم. وفي كل الأحوال يتصل هذا التفسير أو الرأي أو المقولة أو الرسالة الفكرية اتصالا وثيقا بتحليل النص وفضائه، بعلاقاته وشخصياته ومواقفه، داخل معماره.

ولعل أول ما يتدرب المخرج عليه، ويختبر به- علي الأقل- صدق نواياه، أن يبذل جهودا واعية ومنظمة لتحليل العمل، فيبني دوائر الوجود المحيطة بكل شخصية في العمل الدرامي، كما سلفت الإشارة إليها، مع التركيز قطعا علي الرئيسية منها. ويأخذ من التفاصيل التي يبثها المؤلف، سواء علي لسانها أو لسان الآخرين حولها، ليبني لكل منها ملف حياة مستقل، يتطور من ماضيها إلي حاضرها، إلي غدها الذي يتشكل عبر الأحداث الدرامية. ويضع أصبعه بوضوح علي الأحداث المفصلية في حياتها، التي تشكلت باعتبارها أزمات هامة لا يمكنها نسيانها

وكان لها مخاضٌ فكري ونفسي، أثر بالتبعية علي استجابتها وكيف تعاملها مع شخصيات معينة أو أماكن أو أزمنة أو وقائع. فإن وجد المخرج أن المؤلف تجاوز عن كثير من التفصيلات وأهملها، يحاول أن يعمل خياله لاستكمالها في ضوء خبراته التي اكتسبها من تأمله أحوال الناس واطلاعه من ناحية، وفي ضوء ما وفّره المؤلف فعلا من معلومات وتفصيلات.

ولا شك أن هذا الجهد الذي يبذله المخرج في معالجة الشخصيات وهي راقدة علي الورق، يجعله الخالق الثاني لها، ويمكنه من عملية «الإحياء- **reviving**»، فيراها حية متحركة بكل تفصيلاتها الممكنة في أفق خياله: كيف تلبس، تأكل، تشرب، تتنفس، تتكلم وتتحرك، وتتفاعل مع الأشياء من حولها، وذلك تمهيدا للمرحلة التالية التي يتعين عليه فيها أن يكسوها لحما ويبث في عروقها الدم باختيار الممثل الملائم لها. سيدرك قيمة هذا الجهد العظيمة أيضا في المرحلة اللاحقة، في توجيه الممثلين ومحاجاتهم أثناء جلسات العمل، فتمده بذخيرة لا تنفد من الأفكار وتمكنه من التعرف إلي المقترحات المتناقضة والمتشابهة التي يستطيع امتصاصها أو التفاعل معها، أو يستطيع أن يهملها ويتغاضي عنها.

وفي المرحلة الثانية من اختبار المخرج لصدق نواياه، يتجه إلي تحديد مساحة التقاطع بين دوائر وجود الشخصيات مجتمعة، فهذه المساحة هي التي تتشكل منها المواقف الدرامية، ويتوقف عليها فهم طبيعة العلاقات بينها، بتطورها في الزمن، وما يمكنها فعله أو قوله، وما إذا كانت علاقات إيجابية تقوم علي التوافق والتجانس أو التعارض والتضاد، وما الدور الحيوي الذي يقوم به كل منها للآخر في حضوره أو غيابه، وما التصوّرات الذهنية التي تحكمها. إن الفهم المطرد لمساحة تقاطع دوائر الوجود، يسهم بلا شك في تحديد الأفعال الإرادية وغير الإرادية لأداء الممثل خلال المشهد الواحد، وعبر المشاهد المتعاقبة، بإضافة المتغير الذي يطرأ عليها. وفي هذا السياق يمكن أن يتجه الانتباه إلي الإيقاع الملائم للأداء في كل مشهد ودرجة توتره، وإلي الوظيفة الاستثنائية التي يمكن أن يؤديها تعامل الممثل مع الإكسوار: نظارة، سلسلة، خاتم، قلم، ورقة، حقيبة.. الخ، في تجسيد المشاعر الخفية، بما يخلق صورة ديناميكية الأجزاء، ثرية الدلالة، ولا يحول الممثلين إلي آلات تسجيل، يديرها ما يسمونه «مفتاح- **key**» الكلام، أو التشغيل**!!**.

وفي المرحلة الثالثة من اختبار المخرج لصدق نواياه، يأتي تفكيك البناء إلي وحداته الرئيسة بما في كل وحدة من حدث أو موقف: زمانه، مكانه، شخصياته الحاضرة والغائبة، ومن فيهم الفاعلة وماذا تريد أن تحققه، وكيف تحققه، وما العقبة التي تواجهها أو الرغبة التي تعارضها، وكيف بدأ المشهد وكيف انتهى. وفي السياق نفسه، يحدد كل وحدة/مشهد بما فيها من شخصيات، فدخول أي شخصية أخرى عليه، أو خروجها منه، يغير من تركيبته ومزاجه النفسي العام، مما يعود ليؤثر بالتبعية علي المكان: أثاثه، مداخله، مخارجه، نوافذه، ممراته، وإضاءته، وحركة الشخصيات في المكان: أوضاعهم في علاقاتهم ببعض، علاقاتهم بمفردات المكان، علاقاتهم بما يخصهم من إكسسوار، فضلا عن الموسيقي أو المؤثرات الصوتية التي يتطلبها المشهد، وأي استجابة يمكن أن تثيرها في هذا الممثل أو ذاك.

وفي المرحلة الرابعة من اختبار المخرج لصدق نواياه، يكتشف موضع كل مشهد أو وحدة بناء في إطار الكل الذي يسمى الفضاء الدرامي، بمراحله أو طبقاته المتعاقبة، من مرحلة العرض إلي «الخاتمة- **finale**»، أو «الخلاصة- **outcome**»، أو «النهاية الدرامية- **dramatic end**»، أيا ما كان التسمية التي يرتضيها ويتعارف عليها. فيرصد الأماكن وعددها وتغيرها مع الزمن حتى يمكنه أن يحدد مطالبه من مهندس الديكور وتصميم المناظر، ويناقشه فيما يقترحه عليه من حلول لفراغ المسرح، لها تأثيرها الحاسم علي الإيقاع العام للعرض ككل.

ولكن هذه المرحلة- من ناحية أخري- تقتضي من المخرج أن يكتشف ما ينطوي عليه الفضاء الدرامي من «حبكات ثانوية أو فرعية- **sub plots**»، وأي علاقة تربطها- في تطورها المستقل نسبيا- بالحبكة الرئيسية: تضاد، تشابه، وتنويع. فلا شك أن لكل من «كروجشتاد» و«كريستين» في (دمية البيت) دوره، ودوائر وجوده المتقاطعة مع حبكتها الرئيسية، ولكن كلاهما- في الوقت نفسه- يشكل حبكة مستقلة بعلاقة تضاد مع علاقة «هيلمر- نورا». وهذه الحبكة تعيد بناء العلاقة بينهما من نقطة القطيعة الطويلة في الماضي، إلي نقطة التنافس علي وظيفة في البنك، حتى يسود الانسجام والتوافق الشديد بينهما، فيبدآن معا علاقة زوجية مشحونة بالمسئوليات. وعلي العكس، فإن علاقة «هيلمر- نورا» تبدأ من منطقة التوافق والانسجام ومظاهر السعادة الأسرية، لتنتهي إلي قطيعة وانفصال، وتغير جوهري في بنية الأسرة بخروج «نورا» من البيت. ورغم أن علاقة صداقة من الدائرة المجتمعية تربط «د. رانك» بالأسرة الرئيسية، إلا أنه يشكل تنويعة مستقلة، تغذي في وعي المتلقي سطوة ما ورثته «نورا» عن أبيها من صفات، كما أنه تنويعة تغذي ما تمارسه من إغراء أنثوي علي زوجها، وتعتبره مصدر دلالها، كاد يكلفها أن تفقد سمعتها وعفتها معه، لتحصل منه علي ما تحتاجه من بقايا القرض لتفلت من مأزقها. وعلي مستو آخر، نجد في (الملك لير) حبكة «جلوستر» وابنيه «إدموند» و«إدجار» مع تقاطعها في أكثر من موضع بالحبكة الرئيسية التي يمثلها «الملك لير» وبناته: «جونريل»، «ريجان»، و«كورديليا»، إلا أنها مشابهة لها أيضا وتنويعا عليها، وكلاهما يتطور بتطور الأخري.

والواقع أن وعي المخرج بالعلاقة الجمالية التي تربط الحبكات الثانوي منها والرئيسي في الفضاء الدرامي الواحد، أدى- في فن الإخراج الحداثي- إلي تخليص الصورة المسرحية من طابعها الذي يحتشد بالتفاصيل الواقعية المملة أو الدقيقة، التي انتهت إليها جهود «ساكس ما يننجنج» في ألمانيا مع مبدأ المطابقة التاريخية، وجهود «أندريه أنطوان» في فرنسا، واستناسلافسكي« في روسيا. فالالتزام بواقعية الصورة المسرحية وتفصيلاتها، مع المسرحيات التي تتعدد فيها الأماكن وربما انتقلت فيها الأحداث من إيطاليا إلي الإسكندرية، ولكل منهما طرازه المعماري، كان يؤدي إلي إجهاض الإيقاع العام للعرض، وفترات انتظار طويلة لتغير المناظر. ولكن مع مدارس «الحداثة - **modernism**»: الرمزية، الدادية، السريالية، التعبيرية، التكعيبية، العبثية.. إلخ

تغيرت فلسفة المنظر والصورة المسرحية ككل، وجنحت إلي بناء صورة فنية أكثر ثراء من الناحية التشكلية، تغتني بأضاد وأشباه تتكامل فيما بينها بصريا، علي مستوى الدلالة والمعني. وقد تأثر إخراج حتى المسرحيات القديمة، ولاسيما أعمال «شكسبير»، بهذه الفلسفة الجديدة، التي أدت إلي الاستغناء- بالتبعية- عن أرتال من الكلمات، ما كان يملك المؤلف غيرها في أدواته، كما أدت إلي إمكانية أن يتعامل المخرج، بحرية أكبر مع الحبكات الثانوية، فيعني بها علي أساس علاقتها الجمالية بالحبكة الرئيسية، ويمكنه استحضارها وقتما يشاء سواء في هوامش الصورة أو ظلالها، بما يثريها.

وعلي أية حال فالمخرج بينما يضع المشاهد أو الوحداث البنائية في إطار الكل من فضاء الدراما، بحبكاته الثانوية والرئيسية علي السواء مكتشفا العلاقات الجمالية بينها والدور الوظيفي لكل منها، من الضروري أن يتنبه بشدة إلي مرحلة الحدث الحافز من ناحية، وكيف أدي بما ينطوي عليه من مفارقة إلي الذروة، فالاستنارة. ففي هذه الوحدات من البناء، تكمن الرؤية العمل كما أرادها المؤلف، علي نحو محدد، وهي ما يتعين علي المخرج- في الحقيقة- أن يتحاور معها.

ت- التفسير والبنية الوظيفية:

لا ينتهي جزء النوايا والمقاصد، من البنية الوظيفية، في عملية الإخراج، بتحليل فضاء الدراما، والتوصل إلي الرؤية الكامنة فيه علي نحو ما أرادها المؤلف، ولكن ينبغي أن يتحاور المخرج مع هذه الرؤية ليبني بالتبعية تفسيره. إلا أن هذا التفسير يعود- من ناحية ثانية- ليتصل بدوائر الوجود التي ينطوي عليه الفضاء الدرامي، ابتداءً من الدائرة الذاتية انتهاءً بالمجتمعية متعددة الأبعاد.

والواقع أنه من المستحيل أن تتجسد دوائر الوجود المتقاطعة في الفراغ والزمن المسرحي، وتظل متميزة واضحة، ويمكن أن يستوعبها المتفرج، بما تنطوي علية من حبكة رئيسية وحبكة أو أكثر ثانوية، في الفضاء الدرامي الواحد. فتجسيدها كلها والعناية بها جميعا، يؤدي إلي ترهل العرض، وتشتيت انتباه المتفرج إلي تفاصيل عديدة مختلفة مهما بدت متباينة في درجة الوضوح من مشهد إلي مشهد. فهناك- بالرغم مما قد يخامر المخرج أحيانا من أحلام وطموح فني يبدو له مشروعا- قاعدة ذهبية في التلقي، لا يمكنه إنكارها وإهمالها ألا وهي أن العرض محدد بحيز فراغ المسرح، وزمانه المتصل، من ناحية، وأن ما مضي منه لا يمكن استعادته، من ناحية ثانية، وإعادة تأمله والتفكير فيه. ذلك أن المتفرج في المسرح، لا يملك ترف القارئ، الذي يمكنه إغلاق دفتي الكتاب وإنهاء جلسة القراءة وقتما يشاء، ومعاودتها - لاحقا- وقتما يريد وفي أي مكان يشاء، وبالإيقاع الذي يناسبه أو يفضله أو اعتاده، بل ومن حيث يشاء من الصفحات، بما يعينه علي التذكر والتأمل والمراجعة، لا من حيث انتهي في الجلسة السابقة.

ومن هنا فالمخرج العاقل الذي يعي نفسه وما يفعل ولمن يتجه وبأي شروط ممكنة، عليه أن يضع ضمن نواياه أن يلتزم ببنية المشاهدة وقانونها باعتبارها كتابة زائلة في الفراغ والزمن، لا تقبل الاستعادة أو التكرار، فحتى التكرار- وإن جاز في بعض المدارس الفنية- لن يكون هو نفسه في كل مرة، وربما اختلفت مقاصده.

والواقع أن بنية المشاهدة وقانونها غير القابل للتغيير أو الإنكار، بما يفترضه من قدرة المتفرجين علي الاستيعاب من العرض المسرحي في حيز زمانه ومكانه، التي أدت إلي تقلص المسرحية من خمسة فصول إلي أربعة في أخريات القرن التاسع عشر، إلي ثلاثة في القرن العشرين، ففصلين لا يستغرق عرضهما معاً أكثر من ساعة ونصف، قد يتخللها أو لا يتخللها استراحة قصيرة. وقد اقترنت هذه التغيرات المتتابعة في طول المسرحية، بالتأكيد بتغير إيقاع العصر والتطور المتزايد في تكنولوجيا النقل والاتصال من ناحية، والضغوط المتزايد علي حياة الفرد من ناحية أخري، وأثرها علي طاقة احتمال المتفرج البقاء في المسرح، وقدرته علي استيعاب التفاصيل من ناحية ثالثة.ولعل هذا ما يفسر ظهور مسرحية الفصل الواحد، والمسرحية القصيرة التي تعرف باسم «**Mini play**»، والأكثر قصرا«**micro play**» التي تستغرق بضعة دقائق، وينتج المسرح عددا منها في الحفلة الواحدة، ويستطيع المتفرج أن ينتقي من بينها ما يشاء، ثم يقضي وقته بالكافيتريا. ولا شك أن الوعي ببنية المشاهدة وتداعياتها، ما يعود ليفرض علي المخرج «التفسير»، باعتباره جزءً لا يتجزأ عن البنية الوظيفية، التي تحكم علاقته بالفضاء الدرامي منذ اختياره له.

إن التفسير في جميع أحواله، محاولة لوضع الظاهرة- أية ظاهرة من ظواهر الطبيعة والحياة أو مواقفها الممكنة- في إطار أسبابها والدوافع إليها، من ناحية، والغايات المنوطة بها، أو الأهداف المحتملة من ورائها من ناحية أخرى. وبقدر ما تنسجم الدوافع والأسباب مع الغايات والأهداف، بقدر ما تتكشف بنية وظيفية من الأفكار متسقة العناصر مترابطة الأجزاء. والفضاء الدرامي ليس أكثر من «ظاهرة» تتحدى المخرج وتستدعي أن يفهمها بدمجها في مقدماتها التي تؤدي إليها، من ناحية، وفي النتائج التي تسفر عنها، من ناحية ثانية، أي أنه يحتاج إلي أداة فكرية تدمج أجزاءها في كل مترابط، مهما بدت مختلفة أو متباينة. وهذه الأداة هي التفسير الذي يحول- في الوقت نفسه - دون تشتيت انتباه المتفرج، بين فضاء الدراما متعدد الأبعاد ومستويات الوجود.

والحقيقة أن التفسير الذي يمنح سلسلة الأفعال اتساقها وترابطها بين الأسباب والنتائج، ذو طابع ذاتي، بما يجعله مختلفا من مخرج لآخر يتعامل مع الفضاء الدرامي نفسه، وإن اتفقا في تحليله، وفهم ما فيه من وحدات بنائية. فالتحليل عملية موضوعية وثيقة الصلة بجسد محدد بفضاء الدراما نفسه، وما ينطوي عليه من دوائر وجود، وشخصيات وأفعال، ووحدات متعاقبة. والتفسير يستند أساسا إلي بنية وظيفية من الأفكار نابعة من رؤية المخرج إلي العالم وأيديولوجيته الممكنة وما يشغل اهتمامه وما يسقط منه ولا يبالي به، وما يفعله هو نفسه وما لا يمكنه أن يفعل.

وبالتـالي فـإن البنيـة الوظيفيـة تصـوغ التفسـير بوصـفه وعيـا «قصـديا-intentional»، يتجه عامدا إلي جزء من كل، وإلي شيء بين أشياء أخرى وإلي مستوٍ في تفكير من بين مستويات عديدة، ثم يدمج الكل فيه. ومن هنا فإن المخرج الذي يعني بالإنسان عموما، لا يشغل نفسه بتفاصيل الزمان والمكان، العصر والبيئة، ولا تقلبات التاريخ، ولا يلبث أن يدمج كل أولئك في نظرته إلي الإنسان ومعاناته الأبدية الأزلية علي الأرض. والمخرج الذي يعني بالسياسة ونظم الحكم، وبتأثير ما يصدر عنها من قرارت علي تشكيل الوجود المادي اجتماعيا واقتصادية، قد لا يبالي- بالدرجة نفسها- بمشاعر الفرد وآلامه وأفراحه، ما يسعده وما يشقيه من تفاصيل، ولا يشغله إذا ما كان وجوده عبثيا أصلا مادام يكتنفه الموت أو يحيطه العدم، فكل أولئك يبدو له صغيرا تافها لا جدوى منه، بالقياس إلي الهم العام، وحياة المجموع. وهكذا فإن البنية الوظيفية تتجه قصدا بالمخرج إلي العناية بمستوٍ من مستويات الوجود، التي تتقاطع علي نحو ما في فضاء الدراما، وبدمجٍ الكل فيها، ليصوغ التفسير الذي يعود ليتحكم في خياراته لكافة عناصر العرض المسرحي.

فعلي سبيل المثال، قد تتجه بنية وظيفية إلي (أوديب ملكا) فيستوقفها أن أوديب ملك يدير علاقة مع شعب طيبة ممثلة في مجلس شيوخها، ومحورها أزمة طاحنة توشك أن تهدد الحياة فيها ممثلة في انتشار وباء كالطاعون. وبالبنية نفسها يستعيد المخرج من خبراته أن الأزمات السياسية دائما ما تجد من القوى من لا يجنح إلي حلها، بل إلي استغلالها وزيادة حدتها، بما يؤدي إلي إسقاط من يحكم بالفعل، وإن تظاهرت بغير ذلك بالتأكيد، وحاولت أن تبدو ملائكة مطهرة. هذه البنية يمكنها في الوقت نفسها أن تجد بغيتها في شخصيتي «كريون»، و«تيرسياس»، فأولهما أمير وكاد يصل إلي العرش، بوفاة الملك «لايوس»، ولا غرو أن ظهور «أوديب» أوغر صدره بالضغينة والغيظ، ويتمني أي مصيبة تطيح به، وتفسد مكانته في عين الرعية، وثانيهما رجل دين له مكانته في نفوس الناس، ولكن بصيرته لم تفدهم شيئا يوم ألمت بالمدينة الهولة بألغازها، بينما أفادهم عقل هذا الفتي الأغر «أوديب»، وأنجاهم منها، فحنق عليه، كما حنق كريون، وهو ما اتضح من اللقاء بينهما. ومن هنا فإن البنية الوظيفية نفسها، حتى لو لم تر في الشخصيتين تآمرا، فعلي الأقل هناك بوادر واضحة لصراع سياسي علي العرش، يمكن أن تدمج فيه المستويات الأخرى، ولاسيما تلك العلاقة الركنية بين أوديب وأبوية، واصطناع فضيحة انتهاك المحارم لاغتياله معنويا.

وستظهر البنية الوظيفية أخيرا لتجد الحلول الإخراجية، وتجد مكانا وردود أفعال لهاتين الشخصيتين دائما ، وعليهما من الجوقة، في قلب الصورة المسرحية، وإن لم ينطقا كلمة واحدة، وستجد من كلماتيهما نفسها مادة إعلامية، وربما بوسائل معاصرة جدا، لجذب انتباه المتفرج إليهما معا!!.

ومن ناحية أخرى، فالبنية الوظيفية التي ترى أن أوديب بطلا تحدي قدره، فاستدرج إليه من حيث أراد النجاة، ستجد بالتأكيد تفسيرا مختلفا للشخصيات الأخرى، وتدمج أشكال التوتر المتنوعة في الصراع الأكبر مع القدر، وستجد بالتبعية وخيارات متوافقة معها لعناصر العرض. وإذا انحازت البنية الوظيفية إلي الدائرة الذاتية وعلاقتها المركبة بالدائرة الركنية، فستقف عند اللحظة المفصلية التي غادر فيها أوديب «كورينثا» وتأولها أو تفسرها باعتباره لحظة خيانة لوعي أوديب بنفسه: فهناك أبوه وأمه اللذين ربياه، ولو أنه يأبي التورط في قتل الأول والبناء بالثانية، وسترى أن كان عليه أن يبقي لا أن يفر، أن يتمسك بوعيه لا أن يفرط فيه، ويستعير إحساس الرعب الذي أودعته فيه النبوءة، فكانت النتيجة أن تلاعبت به وبمصيرة. ومرة رابعة قد تتغير البنية الوظيفة، وتتجه إلي الدائرة الركنية نفسها، وتتوقف عند علاقة أوديب بأبويه في كورنثيا وفي طيبة، أولا لتفترض مشابهة قوية بينهم، وثانيا لتري أن الملكة «ميروبا» كانت تدلل أوديب تدليلا غير عادي لأنها تعلم أنه في الحقيقة ليس ابنها، كما أنها عقيم، ولا تخشي انتهاك حرمة معه، وأنها استطاعت أن تثير في شبابه مشاعر الذكر لا الابن نحوها، مثلما أمكن لجوكستا أن تفعل حين تزوجها. وترى تفسيرا مختلفا لمخاوف أوديب التي دعته إلي الهرب من«كورنثيا»، وتصديق النبوءة، وما كانت علاقته- بالتبعية- مع أبويه في طيبة إلا علاقة إبدال آمنة من منظور علم النفس التحليلي، لأبويه في كورنثيا، تشبع رغباته المكبوته، التي تكون العقدة الشهيرة باسمه، ولما كان أوديب لم يستطع أن يتبين هذه الحيلة النفسية، فقأ عينيه.ولا شك أن البنية الوظيفية هنا- مثلما كانت هناك- يمكنها أن تجد الحلول الإخرجية الملائمة لها: في الشبه الشديد بين «جوكستا» و«ميروبا» وفي استعادة صورة «ميروبا» باستغلال ممثلة «جوكاستا»، في اللحظات التي يتذكرها «أوديب» أو يحكي عنها الرسول، فتعتمد حلول الإخراج علي تفجير الهواجس والأخيلة والصور الذهنية غير الواعية.

ث- التفسير وآلية التأكيد والنفي:

لقد انبثق تفسير الفضاء الدرامي، من رؤية المخرج للعالم وأيديولوجيته، واندمج كجزء من البنية الوظيفية التي تحدد علاقته بالفضاء نفسه منذ لحظة اختياره. وأول ما فعلته هذه البنية أن تحيزت إلي دائرة من دوائر الوجود وبعدا من أبعادها، دون سائر الدوائر والأبعاد، لتفسر معطياته وتخلق منه سلسلة متماسكة يرتبط كل منها بما قبله ويؤدي لما يليه. ولابد بالتبعية أن التفسير الكلي يعود إلي وحدات البناء الجزئية، ليحاول أن يدمجها فيها، ويراها في ضوئه، وينفي- في الوقت نفسه- أي تفسيرات أخرى ممكنة.

ولعل هذا ما يوضح واحدة- في تقديري- من أهم المفاهيم التي تقوم عليها عملية الإخراج، ألا وهو مفهوم «التأكيد- **Emphasis**»، وينقله من مستوى الحرفة إلي مستوى الأداة الفكرية أيضا. فالتأكيد يعني بوضع بعضا من عناصر المشهد في دائرة اهتمام وإدراك المتفرج، أي في الأمامية « **fore ground**»، بما يجذب انتباه المتفرج إليها، وفي الوقت نفسه ترحيل عناصر أخرى بعيدا عن هذه الدائرة نفسها، بما يلغي انتباه المتفرج عنها، أو يقلل من انجذابه إليها، أي إلى الخلفية في «**back ground**».

والواقع أن كلا المفهومين متلازمين، ففي كل عملية تأكيد ولفت انتباه، عملية نفي وتشتيت انتباه، ومن الضروري أن يدرس المخرج هذه الأداة المزدوجة ويحولها في الوقت نفسه إلي أداة فكرية تعتمد علي التفسير الكلي الذي استقر عليه، وعاد ورأي في ضوئه المشاهد واحدا تلو الآخر. فمن حرفة المخرج أن يعرف مناطق الضعف والقوة في خشبة المسرح، وأيهم، يجذب الانتباه وأيهم يخف عنه الانتباه تدريجيا، ويعلم كيف يجذب الانتباه إلي منطقة ضعيفة بأن يرفعها علي مستوى، أو يغمرها بالإضاءة، وينسج من الإضاءة: اللون، الكثافة، الشدة، والإسقاط لغة بصرية آسرة، جميلة ومعبرة معا، ومثل ذلك في صياغة الحركة وعناصر العرض الأخرى. ولابد أنه يعرف كيف يتحسس ما تحت السطور من معانٍ « **underlying meanings**»، وكيف يوجه الممثل إلي الكشف عنها في تلوينات صوته، وإشاراته وإيماءاته، ولفتاته، وفي علاقته بما عليه من ملابس، أو بين يديه من إكسسوار، بل كيف يأتي مناقضا لما يقوله بلسانه، ولا يدركه إلا المتفرج، رغم وجود شخصيات أخرى معه علي المسرح.

وعلى سبيل المثال، يمكن للمخرج أن يفسر مسرحية (هاملت)، باعتبارها صراعا علي العرش، بدأ باغتصابه من ولي العهد الشرعي، «هاملت» الابن، بقتل أبيه أثناء دراسته في انجلترا، فانتشر الفساد والرشوة في البلاط، إلي حد لا يصدقه «هاملت». فإذا كانت الكنيسة قبلت عقد زيجة ملكية محرمة دينيا، فلا غرو أن يسمح وزير البلاط، بولونيوس، لنفسه أن يندس وراء الستار في مخدع الملكة، ليتلصص أو يتجسس عليها، فقتله هاملت ظنا منه أنه «كلوديوس»، الوحيد الذي يحق له الوجود في مخدع الملكة دون استئذان بصفته زوجها. وهذا الفساد ما دعا «كلوديوس» إلي شراء ذمة صديقي «هاملت» ليتآمرا معه عليه، كما دعا بولونيوس إلي تحذير ابنته أوفيليا من علاقتها مع «هاملت»، وكذا يفعل أخوها، «لايرتيس»، بينما يطلق لشهواته العنان في باريس. ومن هنا يبدو فعل الثأر الذي يكلف به «هاملت»، هينا إذا ما أريد منه الإصلاح!!.

وفي ضوء هذا التفسير يمكن للمخرج أن يبني رؤيته الإخراجية علي مركزية كرسي العرش في الصورة المسرحية، ويتفق مع مهندس المناظر، علي الأشكال العديدة التي يمكن أن يتحول بينها: المخدع في غرفة الملكة، كرسي في بيت «بولونيوس»، القارب الذي يبحر فيه هاملت وصديقيه، القبر الذي يخرج منه شبح الملك الأب، والقبر الذي يعمل عليه حفار القبور لدفن «أوفيليا. وعلي هذا النحو يصبح العرش وحدة بصرية تنطلق منها الحركة ولافتة للانتباه طوال الوقت بما تكتسبه من دلالات متنوعة، وتنبثق منه مختلف الجمل التي يبوح بها التفسير، ويدمج في الوقت نفسه دوائر الوجود الأخرى، أو- بتعبير آخر- يرحلها إلي الخلفية، غير اللافتة للانتباه.

وفي السياق نفسه، يمكن دمج خط الحرب بين الدنمرك، والنرويج بقيادة «فرتمبرانس» الشاب، إذ أن الاقتتال الداخلي علي العرش، فرصة هذا الملك الشاب لاسترداد ما فقده أبوه من حياته، إذ يعد - من ناحية ثانية- تنويعة علي ثأر «هاملت» نفسه. وهذا الجزء من التفسير، ما يربط بين مشهد الجنود في بداية المسرحية، والمشهد الختامي الذي ينهي الأسرة المالكة ويوقع المملكة في قبضة ملك النرويج الشاب.

وفـي الضـوء نفسـه، يمكـن تضـمين الرؤيـة الإخراجيـة وجـودا متكـررا وصامتا معا، لشخصية «فرتمبرانس» متنكرا في مشاهد بعينها، يدون في رقعة، أو يصيخ السمع، ويبدى من ردود الأفعال ما يوحي بأنه ينتظر أن تسقط هذه المملكة من تلقاء نفسها بين يديه. ولا شك أن هذه حيلة لتفجير ما تحت السطور.

وبالتأكيـد سـتختلف كافـة الحلـول الإخراجيـة، وفلسـفة توظيـف الأداة المزدوجة للتأكيد والنفي، لو أن التفسير انفصل عن دائرة الوجود المجتمعية، ببعدها السياسـي، ليكترث بدائرة العلاقات الركنيـة، المتقاطعـة بين أسرتي «هاملت» و«أوفيليا». فالتصدع في علاقة هاملت الركنية بين أمه وأبيه كان له تأثير حاسم، علي علاقته مع «أوفيليا»، التـي كان لعلاقتها الركنيـة- من ناحية ثانية - أثر حاسم على علاقتها مع هاملت، سواء بنصائحها لها، أو بوعيها بانفلاتهما وإزدواجية معاييرهما. وعلي هذا الأساس سيعني المخرج في حلوله الفنية بأن يؤكد مراقبة هاملت لعلاقة أمه بعمه، وما ينشأ فيها من لمسات عاطفية وجنسية ممكنة وشاردة، ويعني بتجسيد ما يتراءى له من ذكريات عن علاقتها بأبيه، وتجسيد متفاوت التأكيد وفي فترات متباعدة ومناسبة- في الوقت نفسه- لما حكاه شبح أبيه عن ظروف مقتله، مما يقتضي من ناحية ثانية العناية بمشهد المخدع وما فيه من مقارنة بين العم والأب، وأسئلة مرتابة عن طبيعة المرأة، مثلما يقتضي العناية بكل مشاهده مع «أوفيليا» واحتمال التباسها بصورة الأم، علي مستوى الثياب والإكسوار وتسريحة الشعر!. ولا شك أن هناك العديد من الحلول الإخراجية التي تنبثق من الرغبة في لفت انتباه المتفرج إلي دائرة العلاقات الركنية، وتقوم بترحيل الدوائر الأخرى إلى الهوامش في الخلفية.

من الواضح أن «التفسير» يفرض علـى الصـورة المسـرحية للمشـهد مفردات وعلاقات قد لا تكون وثيقة الصلة- بشكل مباشر- بما كتبه المؤلف فـي المشـهد نفسـه، إلا أنهـا- فـي الحقيقـة- تكمـن تحـت السـطور، بوصـفها المسكوت عنه. وهذه المعاني الخبيئة تستدعي التحرر من الدلالات المباشرة لأي وحدة منظر، مع إكسابها إمكانية التحول لتوحي بدلالات عديدة شعرية أو غير مباشرة. كما أنها قابلة للتجسد بعلاقة الممثل باكسسواره الشخصي: خنجر أو سيف، سلسلة أو قلادة في العنق، دبوس في ثوبه، خاتم في إصبعه، وردة فـي يـده أو حقيبـة، ورقـة أو رسـالة، كمـا تتجسـد فـي علاقتـه بوحـدة منظر: كرسي العرش، نافذة توحي بعلاقة معينة، صورة أو لوحة معلقة على جدار.. الخ. وقد تقتضي تجسيد مشاهد من الماضي أو أحلام، وترديدها في لحظات معينة كأخيلة أو هواجس تلح علي الشخصية وتفسر الغامض من سلوكها أحيانا. ففي المشهد الذي تعيد فيه «أوفيليا» رسائل هاملت، يمكن أن يتـردد صـدى صـوت أبيهـا وأخيهـا بالنصـائح، لحسـم ترددهـا، بينمـا تبـدو متمسكة بالرسائل. ويمكن ترديد صدي ضحكات أمه العابثة، أو تجسيدها علي بعد في الظلال، في مشهد لاه مع كلوديوس، بينما يصرخ «هاملت» في «أوفيليا»، أن تذهب إلي الدير إن كانت شريفة!.

إن هذه الحيل- وغيرها كثير مما يجود به الخيال الإبداعي- تتكفل بتفسير الغامض من سلوك هذه الشخصية أو تلك، كما تدمج المشهد الجزئي في الكل البنائي، وتلفت الانتباه للعلاقة الجمالية بين الحبكة الثانوية والحبكة الرئيسية، وتؤكد ما اتجه إليه الوعي القصدي من بين دوائر الوجود. وفي النهاية تغتني الصورة الكلية بتفصيلات غير متناقضة مع مضمونها الصريح، مما يمنحها ما يعد في علم الموسيقي«تعدد الأصوات- **polyphony**»، فتزيد جمالا وعمقا فكريا.

ج- الترجمة والتفسير والتعارض:

يرى الدارسون لفن المسرح، أن هناك مواقف ثلاثة للمخرج بإزاء الفضاء الدرامي الذي صوّره المؤلف علي الأوراق، كجزء من البنية الوظيفية التي تحكم علاقته بالفضاء نفسه، ويبني عليها حلوله الإخراجية وخياراته الممكنة. فبجانب التفسير يرون موقف الترجمة الأمينة، وموقف المعارضة، ولكن كليهما- علي نحو ما- يعد تفسيرا.

ولكن موقف الترجمة الأمينة للفضاء الدرامي، لا يعدو أن يكون موقفا أخلاقيا، تأسس علي اعتبار المخرج، وسيط أمين أو ساعي بريد، عليه أن يحمل رسالة المؤلف بكليتها، عبر حقيبته الخاصة للمتفرج، دون أن يسمح لنفسه بأي حق للتدخل فيها بالإضافة إليها أو بالحذف منها أو استبدال أي جزء منها أوتعديله. وقد تأسس هذا الموقف علي تصوّر قدسية النص من ناحية، وتأليه المؤلف من ناحية ثانية، مما جعل المخرج بالنتيجة بمثابة النبي الذي اصطفاه المؤلف وآثره دون العالمين ليبثه أسراره وتعاليمه، وليثق في أمانته وصدقه، فلا ينطق عن الهوى، ولا تشوبه شائبه في خلقه أوطباعه أو سلوكه، بما يفسد ما أفضي به إليه. فإن لم يكن المخرج بمثابة هذا النبي، فلا أقل من أن يكون كاهنا في ملكوت المؤلف، ولا يني عن خدمته والسهر ليل نهار ليتبين مقاصده ونواياه، ويتحرى أن يصدق في الإبلاغ بالقول والأفعال.

غير أن هذا الموقف كان- في الحقيقة- نظريا ومثاليا، بأكثر منه عملي وواقعي. فالتاريخ بوصفه مجال الفعاليات الإنسانية، حتى مع النص الديني المنزل من الرحمن، صادف الروايات المتعددة، والفتاوى المختلفة في القضية الواحدة، والاتهامات المتبادلة بين الكهان أنفسهم أو الفقهاء بالتجاوز عن الحق واتباع الهوى وازدواج المعايير، والزيغ وفساد الذمة والضمير، والتشدد أو التعسف في فهم النص، وغير ذلك مما يتوه فيه النص ولا يبقي منه غير ما يعد تأويلا أو تفسيرا سواء صادف - من بعد- القبول والاستحسان، أوالمعارضة والتنديد. ولعل هذا الوضع التاريخي، وما ينشأ فيه من خلافات متفاوتة الحدة، وحروب طائفية أو مذهبية أشهرت فيها السيوف وأريقت أنهارُ الدم، ما أدى إلي ظهور علم التأويل- **Hermeneutics** في النهاية، لا لينفي الاختلاف في الاجتهاد مع النص، ولكن ليسلم به فقط من ناحية، ويضبطه أيضا من ناحية ثانية، بحيث لا يكون «تأويلا مفرطا».

وفي السياق نفسه اتسعت الصدور لتقبل الاختلاف في الرأي والاجتهاد مع النص، أو في رؤيته وتفسيره، في أمان من الاتهام بالخيانة والافتئات، الذي طالما أشهره من أعطوا لأنفسهم حق احتكار الفهم والتأويل.

وفي المسرح، لم يعرف التاريخ القديم لا أنبياء ولا مرسلين ينوبون عن المؤلف ويتحدثون باسمه إلي الجمهور.فعن عصر الإغريق القديم، تتوارد الأخبار عن المؤلف المخرج الذي كان يضطلع أيضا في أعماله بالتمثيل، ولاسيما أدوار البطولة. وعن عصر النهضة تتواتر أخبار مماثلة عن «شكسبير» في انجلترا، مثلا، و«موليير» في فرنسا. فلا نجد خبرا واحدا، لا عن ترجمة أمينة أو ترجمة خائنة، ولا تفسير أو تأويل، إلي أن جاء القرن الثامن عشر في أوروبا، وتبلورت ظاهرة الممثل/المدير من أمثال «كين»، و«كامبل»، ولاسيما حين كان يعاد تقديم أعمال مؤلفين دخلوا في ذمة التاريخ. ومن ناحية أخرى، ظهرت أجيال من النقاد والدارسين، وتأثرت بنظرة رجال الدين إلي «النص»، وبعدما ضمت الأعمال الدرامية إلي دولة الأدب، أعطت لنفسها حق الولاية عليها، والوكالة الرسمية للتحدث باسم المؤلف، ولاسيما هذا الراحل المسكين الذي ما عاد في قبره قادرا علي أن يدافع عن نفسه، ولا عن عمله، ولا عمّ عناه فيه من مقاصد واستقر في طواياه من نوايا.

وحينئذ، راح هؤلاء النقاد يلمحون إلي ما يجري علي يدي الممثل/المدير من حذف من النص، أو انحراف في الفهم، أو فساد في التفسير، أو محاولة مستميتة ومتعمدة لتجنيد النص في خدمة مجده الفني، وعبقريته التمثيلية التي تجتذب إلي المسرح الجمهور.ولا يخلو تاريخ المسرح- في السياق نفسه- من تعليل ظهور «المخرج» في أواخر القرن التاسع عشر، باعتباره الحل الأمثل الذي جاء وسيطا أمينا بين المؤلف والممثلين!. ولكن ببقايا النظرة القديمة نفسها، راحت أجيال أخرى من النقاد، يتهمون «المخرج» بأنه لا كان وسيطا، ولا أمينا، وما لبث أن استأثر بمائدة العرض كلها، ولم يبق للآخرين غير الفتات، وبالقدر الذي يريد، إذ جعلهم أدوات في إطاره رؤيته وتفسيره، بل واستحل لنفسه، أو استحل من يدورون في فلكه، ولو كارهين، أن يكون«مؤلف العرض». وخلال العقد الثاني من القرن العشرين، ظهرت أدبيات، اضطرت أو ارتضت، أن تعلن موت المؤلف!، بما يعني انتهاء أي مرجعية وحيدة للفهم والتفسير، وهي المرحلة التي تترافق- من ناحية أخرى- مع ظهور علم التأويل- **Hermeneutics**!.

وفي ضوء هذا التاريخ، وما يشير إليه من تفاصيل أكثر دقة، يمكن القول بأن الترجمة الأمينة مع النص الدرامي علي خشبة المسرح، لم تكن غير خرافة لا يدافع عنها إلا الواهمون، وأنها محض موقف نظري مثالي لا صلة له بالواقع الفعلي والحقائق العملية، إلا إن تمكن المؤلف الدرامي من فنون المسرح، وقام بنفسه بإخراج عمله علي الوجه الذي يرتضيه. فإذا بدأنا بقراءة الواقع العملي وما تواصل منه في الزمن والتاريخ، لبدا موقف الترجمة الأمينة، بمضمونه الفني والأخلاقي، موقفا مستحيلا أصلا، وإلا كان هناك- في الوقت نفسه- ما يمكن اعتباره بالصورة الإخراجية الوحيدة والمعتمدة، للنص، كائنا ما كان اسم المخرج الذي يلحقها باسمه علي لوحة الإعلانات.

وقد يعني موقف الترجمة الأمينة، أن يلتزم المخرج بما كتبه المؤلف بين الأقوس فيما يعرف بإرشادات المنصة «**stage directions**»، التي من المفترض أن توجهه إلي ما ينبغي عليه من خيارات في المناظر، الاضاءة، الإكسسوار، الثياب، وأداء العبارة بما يرافقها من شعور وانفعال وإيماءة وإشارة أو حركة، وغير ذلك مما يندرج تحت مفهوم النص الثانوي« **sub text**»، ومن ناحية ثانية يلتزم بالنص«**text**» الذي أسنده المؤلف إلي شخصياته الدرامية لينطقه الممثلون علي خشبة المسرح. وبالجمع بين النصين: المنطوق والثانوي، علي هذا النحو يتولد النص الإخراجي كما أراده المؤلف**!**. غير أن تاريخ الدراما بهذا الصدد يضع الوعي المتأمل في مفارقة تكاد تكون مضحكة، فنصوص المؤلفين المخرجين في الوقت نفسه، لم يكن فيها إلا قليل من الإرشادات، إن لم تعدمها، فلم تكن تزيد عن إشارة إلي خروج أو دخول شخصية من المشهد و إشارة إلي المنظر بوصفه شارعا، أو شرفة، أو قاعة أو جناح في قصر. وحين اعتني المؤلفون بإرشادات المنصة، علي نحو متزايد بلغ ذروته تقريبا إلي التفاصيل الدقيقة في المدرسة الواقعية، كانت فكرة المخرج تبلورت، ولم يعد بحاجة إليها، بل وكان عليه أن يدرب مخيلته علي الاستغناء عنها، لاسيما وأن في حياته من المواقف ما يدعوه إلي العمل علي نصوص قديمة تجذب انتباهه من ناحية ولم تذل قادرة علي الحياة المتجددة في غير عصرها من ناحية ثانية**!**. كما أن منظومة المفاهيم التي ترتبط بالإرشادات ونص الأقوال المنطوقة، لا علاقة لها- في الحقيقة- بالإخراج والتمثيل ولا تكاد تشغل بال أيِّ من العاملين بهم، بل علي العكس جاءت من المشتغلين بالنقد والدراسات النظرية وخاصة أولئك الذين عملوا بعلم العلامات «السميولوجي»، محاولين تطوير أدواتهم النقدية نحو فهم النص بشكل متكامل، ولا قيمة لها إلا في هذا الإطار، دون أن تقتضي منهم أن يغبروا أقدامهم أو يلوثوا أيديهم بتراب خشبة المسرح وأدواته العملية، سواء أكانت آلية أو حية. ومن المثير- ولست أغفل قط أنني من دارسي النقد ومناهجه- أن إعمال هذه المفاهيم، ينتهي إلي «تفسير» ما أو «قراءة» لا أكثر من بين عديد من التفسيرات أو القراءات الأخرى الممكنة للنص الواحد، وليس من اللازم أن تصلح لتقديم رؤية إخراجية قابلة للتنفيذ علي خشبة المسرح**!**.

أما المعارضة التي تعني أن المخرج اتخذ موقفا مضادا لما ارتآه المؤلف نفسه في عمله، فلا تعدو أن تكون تأويلا بدورها، وإن كانت تأويلا مفرطا، يلوى عنق النص ليا ليبوح بما ليس فيه، وبما لا يمكن أن يكون في مقاصده- أحيانا- علي الإطلاق. وبالرغم من ذلك يمكن لهذا الموقف أن يقدم بحد ذاته، تفسيرا متكاملا ومتسق الأجزاء، يتسم بالثراء والجمال معا، بل ويحظى بقبول جمهوره الذي يعنيه. فمن المخرجين من قدم ميزان العدالة مقلوبا أو منحرفا في مشهد محاكمة «أنطونيو» في مسرحية «شكسبير» الشهيرة (تاجر البندقية)، فجسد في الوقت نفسه تفسيرا معارضا كلية لأي نوايا محتملة عند «شكسبير» أو مقاصد اتجه إليها، مما يمكن رصده بين تفجير المفارقة في مشهد توقيع الصك، ومشهد الاكتشاف في المحكمة نفسها.

فالواضح أن المخرج أبدى تعاطفا كاملا مع المرابي اليهودي «شايلوك»، باعتباره مضطهدا في مجتمع مسيحي ظالم، لا يلتزم معه بقانونية ما يبرمه من عقود ويوثقه من صكوك ويحتال عليه ليتنصل من شروطها الملزمة، بل ويقلب دلالتها رأسا علي عقب. ولا يلبث المجتمع نفسه أن يكشف في قوانينه عن طبعيته العنصرية التي تتعامل مع اليهود باعتبارهم أغيارا، لا مواطنين فيه، فأعطي لنفسه الحق في أن يجردهم من ثرواتهم، بل ويستوصي عليهم، ويوزعها كيف شاء!. والواقع أن شكسبير قدم مجتمعا يضطهد اليهود فعلا، ويستعلي عليهم باعتبارهم جماعة وظيفية وقتذاك، يحتاج إليهم وإلي مهنهم فيه، كالربا، وإن كان ينفر منها باعتبارها محرمة لديه من الناحية الدينية، فلا يقبل عليها أحد من أبنائه. ولكن المؤكد أن شكسبير لم يقصد أن يدين مجتمعه، ولا قوانينه، وركز علي أن تشمل دعوى العدل الرحمة أيضا وهو ما أباه شايلوك. فقد أصر علي أن يخفي رغبته في الانتقام وإشفاء غليل المضطهد، بمطلب العدل، ولكنه لم يستطع في لحظة الاكتشاف إلا أن يسقط بنفسه دعوى العدل حين رفض أضعاف ما ينص عليه الصك، وأبي إلا أن يشفي غليله باقتطاع رطلا من لحم أنطونيو!. ولما رأته بورشيا يصر علي تنفيذ نص العقد حرفيا، واجهته حرفية بحرفية، ودعته ألا يريق قطرة واحدة من الدم!. إلا أن هذاالمخرج لم يكن بمقدوره قطعا أن يتخلي عن البنية الوظيفية التي يقترب بها من العمل، فيغفل وهو يقدم تأويله، وإن كان مفرطا، أنه يهودي، ويقدمه لجمهور يهودي في دولة قامت علي الفكرة الصهيونية، وتغذت علي فكرة الاضطهاد كأغيار في المجتمع المسيحي، وتحاول أن تسوغ الاستيطان أو اقتطاع لحم الغير بشيء من مثلها العليا المنتحلة من الدين.

وفي السياق نفسه، نجد مخرجا آخر قدم رؤية معارضة كلية لنص (في انتظار جودو/ صامويل بيكت) دون أن يغير شيئا فيه، فأعد شريطا سينمائيا وشرائح فيليمية متنوعة تتناول جهود الطبقة العاملة في العمل والانتاج المتواصل، وفرض الإرادة الإنسانية علي الطبيعة لاكتشاف أسرارها، وتسخيرها لخدمة البشرية. ومن ناحية ثانية، خلق من هذه الوسائل نسقا موازيا ومتعارضا أيضا مع حالة الانتظار السلبي التي ينخرط فيها «استراجون»، و«فلاديمير»، التي يتفتت معها الوجود في ذكريات مجتزئه وباهتة وخلافات تافهة من هموم الحياة اليومية، بينما يخيم عليهما تساؤلات عن جدوى الوجود أو عبثيته، في انتظار أن يأتي «جودو» ليجيب عليها. وبهذا التوازي والتقابل بين التقنيات سخر المخرج من كل ما اعتبره «بيكت» أسئلة جادة عن الوضع الإنساني، ليؤكد من جانبه بنية وظيفية مغايرة مستمدة من الفكر الماركسي وتؤسس أسئلة الوجود علي العمل والإرادة لا علي الرؤى الميتافيزيقية الحمقاء. واستطاع- في الوقت نفسه- أن يدمج النص بجزئياته في هذه البنية الوظيفية ويرد عليه باعتباره نقيضها السلبي.

ح- من النوايا إلي العمل:

لا يتبدد الجهد الذي يبذله المخرج في فترة الإعداد، سدى، لأنه يبني فيها رؤيته الكلية للعمل حتى يكاد يتصوره بعين خياله غنيا بالتفاصيل الدقيقة وحيا متحركا، قبل أن يعتلي خشبة المسرح، أو ينطق بكلمة تتعلق بالانتاج والتكلفة والاحتياجات اللازمة. وربما احتاج المخرج في هذه المرحلة نفسها أن يستأنس بآراء وجهود خبير في الدراما- علي نحو ما سنبين في هامش تال- علي نحو ينتهي إلي إعداد نسخة ورقية للعرض. وربما احتاج معاونا يدوِّن له خلاصة تأملاته وملاحظاته واحتياجاته قرينة بكل مشهد من مشاهد المسرحية، وربما دوّنها بنفسه، بما ينتهي إلي «كراسات الإخراج»، التي سينطلق منها إلى العمل، بشكل منظم يتجاوز العشوائية والاستجابات اللحظية بما تحتمله من تناقضات، لا تحمد عقباها غالبا.

وعلى أية حال، فالبنية الوظيفية التي اختارت النص، وخلصت إلي تفسيره في حيز النوايا، تعود لتطل برأسها في سائر الخطوات العملية في الإخراج، ابتداء من مرحلة «اختيار الممثلين وتسكين الأدوار- **Casting**»، باختيار القوي المعاونة من مهندس المناظر ومصممي الإضاءة والملابس والموسيقى، انتهاء بتصميم الحركة ودمجها في عناصر الصورة الكلية مرئية كانت أو مسموعة. فاختياره لهذه القوى يؤسسه على من يراهم قادرين على تجنيد أدواتهم وخبراتهم الفنية المتراكمة، بقدر ما يعرف عن كل منهم في مجال تخصصه، في اتجاه الاقتناع بتفسيره للشخصيات والفضاء الدرامي ككل، والمساهمة في تجسيده خلال فراغ وزمن العرض. وجلسات العمل بما تشهده من مناقشات وتداول آراء، ومقترحات بحلول فنية ممكنة مع القوى المعاونة، يتوقف نجاحها وفشلها، إثمارها وعقمها، التوافق فيها والاشتجار عليها، على هذا التفسير أو ذاك، بما يثيره من تحديات ومشاغبة فعالة للقرائح والخبرات، وما تفرزه من حلول فنية ملائمة له. فالتفسير يحدد في البدء والمنتهى أسس حوار المخرج مع القوى المعاونة، ومطلبه منهم، أو السياق الذي ينبغي أن تتحرك فيه وتنطلق منه جهودهم الإبداعية، كما يصادف بينهم أول اختبار لإمكانية الاقتناع به.

وربما أمكن لبعض المشتغلين بفن المسرح أن يتذكروا شيئا من جلسات العمل التى تتطاحن فيها الرؤوس وتبدو التناقضات محتدمة والمناقشات حامية، وإذا بالملل يصيب نفوس الجميع، قبل أن يتمكن من عقولهم ويدفعهم إلي التفرق تباعا، وفي صدورهم حسرة وألم من ضياع الوقت سدى. فإن سأل أحدهم نفسه وطالبها بالصدق في الجواب، فيما كان الخلاف وفيما كان النقاش المحتدم، لما ظفر بأي جواب، إلا الفوضى والعشوائية التى تتداعي معها الآراء والتعليقات من كل صوب وحدب دون ضابط أو رابط يبلور أمرا ويطوره في مجري مفهوم. ومرجع هذه الفوضى أو تلك العشوائية التى تضيع الوقت وتثير السأم وتصدع الرؤوس، يكمن- حقيقة- إما في غياب التفسير أو الرؤية الواضحة التى يمكنها تنظيم الحوار وضبط ايقاع المناقشات وامتحان جدية التعليقات وجدواها، بما يسفر عن إنتاج الاقتراحات والحلول الفنية والترجيح بينها، بل وآفاق تطويرها على نحو مجدٍ وفعال.

الهامش الخامس: نسخة الإخراج وفن الدراماتورج

١-مدخل.:

لقد أشرت في نهاية الهامش السابق: دوائر الوجود وقضية التفسير، إلي أن المخرج قبل أن يعتلي خشبة المسرح، أو يتحدث في شأن من شئون الإنتاج، ينبغي أن يهيئ بين يديه «نسخة الإخرج». وأشرت من ناحية ثانية، إلي أنه في هذه المرحلة، قد يستعين بخبير في الدراما، ليستأنس برأيه، ويستشيره فيما يعنيه من أسئلة أو قضايا وثيقة الصلة بالفضاء الدرامي نفسه، وهذا الخبير لا يعدو أن يكون «الدراماتورج- **Dramaturge**».

والحقيقة أن التسليم بقضية التفسير، يؤدي بالنتيجة إلي التسليم بأن «نسخة الإخراج» تختلف بشكل واضح، وإن يكن بدرجات متفاوتة قربا أو بعدا، عن النص الدرامي الذي تشير إليه، وكتبه مؤلف معين. وتتعدد بالضرورة نسخ الإخراج بتعدد المخرجين الذين يعالجون النص الأصلي نفسه، حتى إذا حاول هذا المخرج أو ذاك الالتزام بما اعتبره فريق من النقاد المحدثين الجمع في النص الموازي بين نص الكلام المنطوق، والنص الثانوي علي نحو ما يتجسد في إرشادات المنصة. إذ أنه، حتى في هذه الحالة- بما يملك تحت يديه من أدوات تأكيد ونفي ولو قصرها علي أداء الممثل - يمكنه أن يكشف فيما يراه مشاعر ومعان خبيئة تحت السطور، ما يختلف عمّ يراه سواه. إلا أن المخرج يمتلك أدوات وعناصر تعبير عديدة، خلافا للغة الكلامية التي يعتمد عليها المؤلف، وهي مما يدرج تحت عنوان لغات خشبة المسرح سواء أكانت بصرية أو سمعية، وكلها مما يسهم- كما سبق القول- في تجسيد التفسير، وقد تعارض أو تؤيد أو تكثف أو تزيح الكلمة المنطوقة. وليس بين هذه اللغات مفردة واحدة يمكن توظيفها بحيادية فتستقل بمعناها أو مدلولها الذهني عن غيرها من اللغات الأخرى دون أن تندمج معها في الكل المركب داخل الصورة المسرحية في أي لحظة من لحظات العرض المتدفقة في الزمن. وبناء عليه، فإن قلب ميزان العدالة والانحراف بكفتيه في مشهد محاكمة«أنطونيو/ تاجر البندقية»، لايمكن عزله ومنعه من التأثير علي الصورة الكلية التي يتلقاها المتفرج من اللحظات المتعاقبة.وعلي نحو مماثل لو أن المخرج وجه ممثل «هاملت» إلي أن يتطلع إلي كرسي العرش، أو يتحسسه في شوق وحسرة لأنه فقده أو اغتصب علي الدقة منه، فلن يكون هذا التوجيه عفويا، ولاسيما إن تكرر وتنوع، ولا يمكن- من ناحية ثانية- عزله ونفيه عن التأثير في رؤية شخصية هاملت ودوافعها ومعاناتها.والمثير في الحالتين أن شكسبير لم يشر قط لا إلي الميزان معتدلا أو مقلوبا، ولا إلي تفاصيل البلاط وحركة «هاملت» فيه وعلاقته بأثاثه، فهل ترى أن المخرج عبث بشكسبير، واجترأ عليه، في نسخته الإخراجية؟، وهل يجوز أصلا أن يوجه إنسان عاقل واع بالمسرح وتاريخه وإمكانياته وأدواره، هذا الاتهام؟؟.

إلا أن مشكلة نسخة الإخراج تزداد تعقيدا في علاقتها بالنص الأصلي، إذا تجرّأت- ويحدث كثيرا إن لم يكن دائما- بالحذف منها والإضافة إليها والتبديل بين مشاهدها، أو التقطيع بين مجموعة من المشاهد وأخري وفق تكنيك«**photo-montage**»، أو جمع عدد من الشخصيات في شخصية واحدة، وبالعكس تفكيك الشخصية الواحدة علي أكثر من ممثل. والواقع أن البحث عن نص أصلي في أي نسخة إخراج، ليس مجرد نوع من العبث الذي لا طائل تحته اليوم، ولكنه بحث عن قيمة أخلاقية لم تكن قط موجوده في التاريخ، حتى أيام كان المؤلف يقوم بنفسه بإخراج عمله، إذا شاء له أن يكون حيا، وليس معطى جامد، لا حياة فيه.

غير أن الوعي بالمتفرج ومتغيرات ذوقه وقيمه ومرجعياته المعرفية وواقعه الذي يتنفس فيه عبر السياق التاريخي، مما أدى إلي ظهور تغيرات حادة وقاطعة في نسخ الإخراج، عن النصوص الأصلية التي تشير إليها وتدمجها في تضاعيفها، ولاسيما إذا جاءت هذه النصوص من فترة إبداع مختلفة في معطياتها التاريخية والثقافية عن الفترة التي يعاد إخراجها وإنتاجها فيها. فلكل عصر «ذائقته الجمالية- **aesthetical taste**» التي تتصل ببيئته ومجتمعه، وفرضت بالتبعية مجموعة من «المعايير الفنية- **criteria**» علي العمل الإبداعي، وفي المسرح كانت نتيجة الاحتكاك العملي واليومي بالجمهور، لا رغم أنفه!. وقد اختلفت المعايير التي كتب في ضوئها شكسبير في إنجلترا العصر الإليزابيثي، عن التي كتب بها «راسين»، «كورني»، و«موليير»، في فرنسا لويس الرابع عشر. ولا أظن أننا بحاجة اليوم إلي استعادة أجواء المعركة التي جرت بين أنصار النوعين من المعايير، وما تبادلوه من اتهامات!، وحسبها أنها في ذمة التاريخ شاهدا علي تغيّر الذوق الجمالي. ولذلك من الضروري التسليم، بأن الوعي بالذائقة الجمالية للجمهور، يفرض علي المخرج إجراء تغيرات ملموسة- أيا كانت طبيعتها وحجمها- علي النص، في نسخة الإخراج، لأنه وحده سيحمل عبء مسئولية المواجهة مع جمهوره، فإما يتقبل عمله، ويتفاعل معه، أو يرفضه وينصرف عنه. وهذه التغيرات أو التعديلات- أيا كان الداعي إليها- ما استوجب في الحقيقة خبرة هذا الذي استقر في الأدبيات الأوروبية بصفته «الدراماتورج- **dramaturge**»، وبكل ما أنيط به من وظائف في حقل الإبداع المسرحي، سواء اختفي في المخرج نفسه، أو انفصل عنه باعتباره مستشاره وعونه وشريكه الأصيل في إعداد «نسخة الإخراج».

ولكن مصطلح «الدراماتورج» يرجع في الأدبيات الأوربية إلي القرن الثامن عشر- يالله!- إلا أنه لم يزل بالغ الغموض في الوسط المسرحي المصري، بل والعربي عامة، وكثيرا مايلتبس بمفهوم الإعداد«**adaptation**»، وكأنهما يشيران إلي الشيء نفسه. فكثيرا ما تكشف الدعاية لعرض ما، عن أنه من إعداد هذا الشخص أو ذاك، أو أنه إعداد وإخراج هذا المخرج أو ذاك، فيجمع المخرج بين وظيفتي «المعد- **adaptor**» ووظيفة «المخرج- **director**». ولقد دعاني هذا الالتباس ضمن قضايا أخرى، إلي القيام ببحث علمي عن «الدراماتورجية- **dramaturgy**» و«الدراماتورج- **dramaturge**»

ولاسيما بعد أن اتضح لي في موسم «٢٠٠٩-٢٠١٠» حجم الهياج الذي أثاره المصطلح في الوسط المسرحي. وبلغ الهياج حول المصطلح حد استهجانه والتهكم عليه والتنديد به، وبدا الأمر وكأن التغيرات التى تطرأ على النص الدرامي في نسخة الإخراج، بدعة وافتئات على «مقدس»، وتستحق أن تلتهب لأجلها الحناجر تنبه إليه، ويراق ضدها المداد، وتوغر عليها الصدور، بوصفها كذلك ضلالة، وكل ضلالة في النار!!.

والواقع أن المغالاة ليست من عندي، لكنها صدى لما يمكن توصيفه بالجانب المظلم الذي تمخض عنه بعض الخطابات والكتابات التى اشتبكت مع عروض الموسم المشار إليه، لاسيما التى دخلت فيه الهرجان القومي للمسرح. وتكفي الإشارة في هذا الصدد إلي مقال نشرته جريدة أخبار الأدب واحتشد بأسماء عديد ممن يمارسون النقد، ومنهم أساتذة يتولون تدريس الدراما والنقد باعتبارهم أهل اختصاص. ففي هذا المقال يري الكاتب اصطلاح «الدراماتورج»، تعبيرا عن غياب الرؤية العلمية في حياتنا الثقافية، ويراه مع من شاطروه الرأي:«احتيالا ثقافيا»ترعاه المؤسسة الرسمية ممثلة في وزارة الثقافة برعايتها لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لما يزيد عن عشرين عاما. ويشير في السياق نفسه إلي المثال «الفاجع» الذي نبهه إليه «أحد أساتذة الدراما والنقد»، فإذا به مثال (يوليوس قيصر) الذي تقدمه فرقة مسرح الشباب، وينقل من الإعلانات أنها: دراماتورج سيد الإمام، وأشعار «مصطفى علي»، ويقصد مصطفى سليم الذي لم تخطئ الإعلانات في كتابة اسمه!. وقد غمز كاتب المقال في السياق نفسه، بأن في مصر بلد العجائب، لأن مهرجانها القومي للمسرح نحي «شكسبير» كأعظم كاتب مسرحي، جانبا، من أجل «دراماتورج» بازغ هو «سيد الإمام»!، كما تساءل في استنكار عمّ أضافه الاثنان لعمل ترجمه كاملا شيخ المترجمين د. محمد عناني». ومن ناحية ثانية يشير- مستشهدا بمن شاركوه الرأي بالاسم- لما اعتبره كارثة عرض (فيفا ماما) الذي أخرجته «عبير علي» في الموسم نفسه، وتهكم بلجنة التحكيم التى منحته جائزة التأليف[١].

ولم تكن القضية في تصحيح خطأ التوصيف الفني للجائزة، حيث لم يكن العرض تأليفا، ولكن في التهجم على حقيقة ما اعتمد عليه العرض فعلا- وأعلنته المخرجه بنفسها لحظة تسليمها الجائزة- أي فن «الدراماتورج». فقد اعتمدت«عبير» ومن عاونها في الكتابة على كتاب (التاريخ الذي أحمله على ظهري)، وهو يعد من أدب السيرة الذاتية للراحل «د.سيد عويس»- إضافة إلي مجموعة«صبري موسي» القصصية، وبعنوان (السيدة التى والرجل الذي)، وأيضا مجموعة «بهيجة حسين» بعنوان (حكايات عادية).

(١) انظر: أحمد الخميسي-«الاحتيال الثقافي من جديد»- أخبار الأدب- تصدر عن أخبار اليوم بالقاهرة- ع٩٣٩/ بتاريخ ٢٠٠٩/٨/٩- ص٣١.

وقد أدهشني هذا المقال حقا، خاصة وأنه لم يسأل الأساتذه الذين استشهد بأسمائهم، عمن يكون «سيد» أو الشاعر«مصطفي سليم»، وإلا لعرف أنهما زملاء للأساتذه أنفسهم وفي حقل تخصصهم وليسا متطفلين لا علي مائدة الدراما ولا المسرح ولا النقد. ولكني في الحقيقة لم أشأ الرد، وقررت - بإزاء مثل هذه الكتابات التى تترنم باسم الرؤية العلمية، وتترحم على زمن تقديس «النصوص»، وتظن أن «الدراماتورجية» أحد الكوارث التى ابتلانا بها المهرجان التجريبي ذو العشرين ربيعا- أن أجرى بحثا علميا عن (الدراماتورج ووظائفه المشروعة)، نشرته بعدها في جريدة مسرحنا، وها أنا أضمه إلي هذا الكتاب كهامش من هوامشه، راجياً أن يعلق الأجراس في رقبة بعض من ينتهكون العصر بقضايا قديمة عفى عليها الزمن**!!**.

٢- بحث عن الدراماتورج والدراماتورجية:

أ- الدراماتورجية وعي مركب:

١/١/١* من التعريفات المبسطة للدراماتورجية، وذات الدلالة الكلية في الوقت نفسه، أنها فن التركيب الدرامي- **dramatic composition**، وتمثيل العناصر الرئيسية في العمل الدرامي على المسرح[١]، ولما كانت فن التركيب الدرامي، فلا بد أنها تعتمد على «الحس- **sense**»، الذي يتصل في الوقت نفسه بخبرة عملية، إن لم يكن بدراسة متعمقة لأسس بناء العمل الدرامي، ووظائف كل مرحلة من مراحله وعلاقتها الممكنة بما قبلها وما بعدها، وبالنسيج الفني الذي يربط بينها سواء بالحوار أو بالمواقف أو بإرشادات المنصة «**stage directions**»، وكذلك بالأهداف الممكنة التي يسعى البناء إلي تحقيقها في المتلقي سواء من ناحية الفكر أو الشعور. والدراماتورج يعي ما يصلح للتمثيل والتجسيد على خشبة المسرح، ويقدر - في الوقت نفسه- على إثارة اهتمام المتفرج به، ومتابعته له، وما لا يصلح مفتقرا لإمكانات «الأداء - **performance**»، أو طاردا لإثارة الاهتمام والمتابعة لما في أحشائه من تطورات محتملة.ولعل ذلك ما ربط بين صفة «**dramaturgic**»، أو«**dramaturgical**» التي تشتق من«**dramaturgy**»، والسمات التكنيكية للعمل الدرامي« **technical aspects of drama**»(

٢/١/١* لا شك أن«الدراماتورجية»تتبدى على هذا الأساس عملية تتحقق في مساحتين لهما طابع مفصلي، يشكلان معا ما يمكن اعتباره وعيا مزدوجا، أولهما المسافة الممكنة بين تشكيل الفضاء الدرامي على الورق، من ناحية، وخشبة المسرح بما تستدعيه من آليات فنية عديدة إما مرئية أو مسموعة تتضافر معا في بناء صورة العرض من ناحية ثانية، مما يجعل من فن الدراماتورجية عملية وسيطة توفق بين «النص الأدبي» والعرض المسرحي الذي يمكن أن يستند إليه. والمساحة المفصلية الثانية، تتبلور بين العرض والجمهور

(1)look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy, and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy

فتعنـي بهـذا الجمهـور نفسـه وبمـا يتوافـق مـع ذائقتـه الجماليـة ومكوناتـه الثقافيـة، وبمـا يمكنـه التفاعـل معـه وينفعـل بـه، ويشـغل بمتابعتـه ويسـتأثر باهتمامه من قضايا وأشكال جمالية، أو يفقده الاهتمام ويثير فيه شعور بالملل ويغذي اللامبالاة، وفـي هذه المساحة يتولد الـوعي بتغير الطرز والأشكال ونظريـات الإبـداع فـي السـياق التـاريخي، بتغيـر بيئـة ومجتمـع الاسـتقبال ومكوناته الثقافية.

١/٢/١* والواقع أن الوعي التقني بمتطلبات العرض المسرحي، لا يمكن فصله عن الوعي بما هو الجمهور المستهدف بهذا العرض نفسه، فإذا كـان الـوعي الأول يعنـي بتهيئـة الـنص بمـا يتـواءم مـع إمكانـات الأداء فـي الفـراغ المسـرحي، فهـذه التهيئـة- فـي الوقـت نفسـه- تسـتدعي الـوعي بـالجمهور المستهدف، ولذلك فإن«تايلور»بعدما يشير إلـي الجذور الألمانية لاصطلاح الدراماتورجيــة، يعرفــه بأنــه: محــاولات لا تخلــو مــن فائــدة «للأقلمــة- **acclimatization**»[1]. والـراجح أن تعبيـر الأقلمـة يتجـاوز مختلـف الأسـئلة الملتبسة التي قد يثيرهـا تعبير«الإعداد-**adaptation**»، ليؤكد مباشـرة علـى مفهوم التهيئة وتكييـف أجـزاء العمـل الـدرامي، لتقبل الحيـاة فـي منـاخ مغـاير ومحيط اجتماعي جديد. والواقع أن «تايلور» يقبض بهذه الإشارة المركزة، على الداعي الحقيقي لفن الدراماتورج بل ومختلف أسئلته البحثيـة الممكنـة، فعملية الأقلمة تتطلب من حيث المبدأ اختلاف «المنـاخ والبيئـة الاجتماعيـة» التي تولد فيها الشيء/النص المراد أقلمته، عن المناخ والبيئة التـي يـراد لهذا الشيء أو النص نفسه أن يتعايش معها، ويتنفس فيها مكتسبا حياة جديدة- ولو مؤقتا- داخلها، ولولا هذا التغاير بين البيئتين والمنـاخين، لمـا اكتسبت عمليـة الأقلمة مبررات وجودها وضرورتها.

٢/٢/١* ولا شـك أن الإبـداع المسـرحي يختلـف جوهريـا عـن الألـوان الأخرى، لأنه لا يحقق شرط وجوده كاملا إلا باعتباره لحظة حياة اجتماعيـة استثنائية في سياق التاريخ، تعيشها الجماعة الإنسانية في حضورها المباشـر بإزاء«العمل الفنـي»، فـي حيـز زمـان ومكـان عرضـه، منفعلـة بـه ومتفاعلـة معه، قادرة على حل شفراته الفنية، والاستجابة لما تشكله من خطـاب نـوعي. بالتبعية فـالوعي المركب بالجماعـة وبمـا تتغـذي عليـه مـن روافـد ثقافيـة ذات طبيعـة «جمعيـة- **collective**» مشتركة أو سـائدة «**common sense**» لابـد وأن يلعـب دوره فـي تشـكيل الخطـاب المسـرحي ككـل. ولا شـك أن مفـردات «اللغة الكلاميـة»- علـى سـبيل المثـال- لا تشـكل جمـلا وعبـارات ذات معنـى وظيفـي فـي التواصـل بـين أبنـاء الجماعـة الناطقـة بهـا، وفـق قواعـد السـلامة النحويـة فقـط، بـل كثيـرا مـا تتركـب فـي اسـتعارات تختـزن ظـلال المعنـي والدلالة في وسط اجتماعي قد يملك وحده شفرة حلها وبالتبعيـة التواصـل بهـا.

---

(1) Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre-U.S.A- Penguin group-third edition-1993- p.90

ولعل ذلك ما يولد مشكلات الترجمة من لغة إلي أخري، ويدمغ الترجمة غالبا بخيانتها للأصل، لاسيما إذا كانت حرفية تقتفي أثر الكلمة بكلمة، دونما انتباه- علي نحو تتعدد أمثلته[١]- لما يختزنه التركيب من ظلال باللغة الخصوصية. ولذلك فإذا كان المترجم للنص الدرامي يتحرى الدقة اللغوية ما استطاع للمعني، فالدراماتورج يتحمل عبئا إضافيا إذا ما تضمن هذا النص أمثالا شعبية أو عبارات جارية في بيئته، فلا يعني بترجمتها وسلامتها اللغوية بقدر ما يعني بما يوافقها ويقترب منها، في لغة الحياة اليومية للجمهور الذي يقصده بالعرض.

١/٣/١*لا شك أن بعض المؤلفين للمسرح على الأقل، لا يتوافر لديهم الوعي المركب بالجمهور، أو بإمكانات العرض الحي علي خشبة المسرح، وقد لا يشغل هذا الفريق نفسه حين يكتب عمله الدرامي إلا بما يريده في مادته التي يشكلها، وبما يعن له من تقنيات تأثر بها عبر ثقافته وذوقه، وربما بلغة مهجورة أو فقدت قدرتها على الحياة بدوام العزلة في بطون الكتب. وتتبدى لهذا النوع من المؤلفين، فكرة العرض مستبعدة، والجمهور- إن لم يكن غائبا كلية عن وعيه- فهو كتلة غير متجانسة لها حضور غامض، أو أنه مجرد افتراض، لايشغل بتحري تفاصيله. وقد تمخضت هذه النوعية من المؤلفين، أو نقادهم الذين أولعوا بهم، عن مصطلحات مثل «المسرح الذهني»، أو «مسرح في مقعد»، أو«مسرح القراءة»، فكانت خير دليل علي اتجاه اتجاه في التأليف يقطع صلته بخشبة المسرح الحي، ويستدعي القارئ لا المتفرج. أما «الدراماتورجية» فلا يمكن إلا أن تكون وعيا بالغ اليقظة والانتباه، لهذه الكتلة غير المتجانسة التي تحتل الحضور في العرض المسرحي، بما هي الجمهور، مما يفسر القول بأن: بعض «كتاب الدراما- **dramatists**» يدمجون بين الكتابة والدراماتورجية عندما يخلقون الدراما، وآخرون يعملون مع «متخصص- **specialist**»، يسمي «الدراماتورج- **dramaturge**» لتكييف العمل للمنصة[٢]، بما يعني- تأكيدا- إجراء تغيرات عليه تطوعه للعرض، وتكشف عن وعي بالجمهور المستهدف وكيفية التأثير فيه. ومن هنا يربط أحد تعريفات الدراماتورجية، بين فن كتابة المسرحية من ناحية، وإنتاجها من ناحية أخرى، فهي فن «كتابة- **writing**»، و«إنتاج- **producing**» المسرحيات.

٢/٣/١*ولكن هناك معنى ينبغي أن يضاف إلي الدراماتورجية، فالتعديلات الطارئة على تشكيل المادة الدرامية، أيا كان حجمها ودقتها، فهي قد لا تهدف الموائمة بينها وبين متطلبات العرض /الأداء فقط، أو الموائمة مع الذائقة الجمالية للجمهور بل تهدف أيضا إلي توليد معنى جديد منها والتركيز عليه، بوصفه«رؤية المخرج»أو تفسيره. ولذلك يربط تعريف آخر للدراماتورجية بين الإجراءات التي تعدل أو تغير من تنظيم المادة الدرامية

---

(١) انظر: د. محمد صديق- النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي- القاهرة- دار الثقافة الجديدة- ١٩٩٢- ص٩،١٠ حيث يضرب عديدا من الأمثلة عند نقل نماذج من تراكيب الأمثلة الشعبية من الألمانية إلي العربية.

(2)look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy, and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy

والمعنى الذي يراد توليده منها، فهي «الإجراءات- **procedures**» التي من خلالها تنظم المادة الدرامية، وتؤدي إلي توليد معنى تم تشكيله «**performative meaning**»[١]. وتحت عنوان مادة «الدراماتورجية والدراماتورج»، في دائرة معارف أكسفورد للمسرح، يذهب«آدم فيرسني - **Adam Versenyi**»، وكذا «ماريان فان كيرخوفن- **Marianne Van Kerkhoven**» في عملها (مقدمة عن وحول الدراماتورجية) إلي الربط في الدراماتورجية بين عملية التركيب الدرامي بما يولد مجموعة من المعاني من ناحية، وأخذ ردود أفعال الجمهور في الاعتبار من ناحية ثانية، على نحو يصبح معه العمل برمته بمثابة الحادثة الديناميكية[٢].

١/٤/١* وعلى أية حال، قد يلتقط الكاتب المؤلف مادته الخام من أي مصدر من مصادر الإبداع المعروفة في التاريخ والقصص والحكايات والخرافات الشعبية أو الأساطير المتواترة وغيرها، وربما من حياته الخاصة أو حياة المحيطين به، أو مما يقرأه ويتأثر به من الحوادث والجرائم التي تعني بها أجهزة الإعلام، ويتجه إلي تشكيلها- وفق رؤية معينة لتفسير أحداثها ودوافع شخصياتها - في«عمل دراما مسرحية». وقد يتجه آخر إلي تحويل عمل أدبي مثل قصة أو قصيد شعري، أيضا إلي عمل دراما مسرحية، فهو في هذه الحالة لا يعدو أن يكون «معدا- **adaptor**»، يتخذ إجراءات ويقوم بعملية تغيير في أجزاء وتركيبة العمل الأدبي، بحيث تتكيف مع متطلبات العمل الدرامي كوسيط مغاير. وبشكل عام يستلزم الإعداد«**adaptation**» تحويلاً كيفيا بين «الأنواع -**genres**»، وتغيير المواصفات الفنية، إذ تشير الكلمة في دلالتها إلي الإجراء أو العملية التى يتم بمقتضاها تحويل شيء ما كيفيا، بما يجعله مناسبا لاستخدام أو غرض جديد، أو قابلا للتكيف مع ظروف جديدة. ومن الناحية البيولوجية، يشير المصطلح إلي التغيرات التى تطرأ على الأعضاء لتصبح أكثر موائمة مع بيئتها«**becomes better suited to its environment**»، ومن دلالته أيضا تحويل عمل مكتوب إلي فيلم سينمائي أو مسرحية[٣]. ولكن يبقى كلاهما: «المؤلف»، و«المعد» في حاجة إلي مهمة الدراماتورج بوصفه ليس عليما أو خبيرا فقط «بسمات- **aspects** النوع»، ولكنه خبير أيضا بمتطلبات العرض والأداء. ولذا فإن الدراماتورجية يمكن أن تعرف بشكل أكثر اتساعا باعتبارها «تشكيل- **shaping**» قصة، أو عناصر مشابهة، في شكل يمكن أن تمثل به، كما أنها تمنح العمل أو العرض/الأداء «**performance**» بنية، وخلافا للكتابة العملية فإن عمل الدراماتورجية يمكن تعريفه- في الغالب- باعتباره تصميما[٤].

(1)- look: http://www.aber.ac.uk/~psswww/sg/scheme/glossary.htm

(٢) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- إصدارات مهرجان القاهر الدولي للمسرح التجريبي- الدورة العشرين-٢٠٠٨- ص٣٣

(3) Electronic concise oxford English dictionary- version: 2.0.0.21- adapt, adaptation

(4) look: http://encyclopedia.thefreedictionary.com/dramaturgy,
and: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturgy

وعلى هذا النحو تمتزج عملية «الكتابة الأصلية للمسرحية- **original playwriting**»، أو التأليف، بعملية الدراماتورجية كما يمتزج «المؤلف- **author**» بالدراماتورج، وتمحي الحدود الفاصلة بينهما. ولكن هذا الامتزاج لا يتأتى كاملا إلا إذا كان الفاعل واحد، فيتمتع «المؤلف» بالحس العملي بمتطلبات المنصة والأداء التمثيلي من ناحية، والخبرة الواعية بالجمهور من ناحية ثانية. وبالتبعية يبدي المؤلف نفسه استعداده لإجراء التغيير والتعديل على عمله بنفسه، قادرا على منحه حياة متجددة، متعاونا مع «المخرج»، ومن إليه من فريق العمل.

ولكن بعض المؤلفين «أدباء»، لا صلة لهم مباشرة بالمسرح، فيفقدون الحس العملي بمتطلبات العرض والأداء التمثيلي، ويفتقرون إلي الخبرة الواعية بالجمهور المستهدف وإمكانات التأثير فيه وتوقع ردود أفعاله المحتملة، ويصرون رغم ذلك على تنزيل أعمالهم في مكانة المقدس الذي لا يمس.وهؤلاء المؤلفون الأدباء يفسحون المجال في الممارسة عمليا لأن تدفن أعمالهم في الأدراج أو بين أرفف المكتبات، مثلما يفسحونه لطاحونة خلافات ومشادات عقيمة بين أطراف العملية المسرحية، ولإراقة المداد على الصفحات بالآراء المختلفة، وللمعارك الجادة والوهمية معا التي تتطاير فيها المبادئ البراقة، بينما تأخذ الأرثوذكسية الفنية برقاب الجميع. ولكن في كل الأحوال العملية يظهر «الدراماتورج»في الصورة، كيانا فاعلا إلي جانب «المؤلف- **Author**» أو«المعد- **Adaptor**»، ليعوض ما بدا عليه «النص المؤلف أو المعد» من قصور، فيبدأ عملية تطويعه لوسائط العرض وللتفسير أو الرؤية المفترضة، سواء أكان المخرج نفسه، أو مستقلا عنه.

ب- الجذور التاريخية للاصطلاح وشرعية التعديل.:

١/١/٢* لم تكن إشارة «تايلور»- التي سبق أن ألمحنا إليها- إلي جذور مصطلح الدراماتورج الوحيدة، ولكن مراجع أخرى تشير إلي الجذور نفسها، وتؤكد أن وظائفه استقرت بين آليات تنظيم وإدارة الإنتاج المسرحي في العصر الحديث ضمن«تجديدات- **innovations**» الألماني «جوتشيلد إفرام ليسنج- **Gotthold Ephraim Lessing**/ ١٧٢٩-١٧٨١»، باعتباره كاتبا وممارسا مسرحيا عمل في القرن الثامن عشر(١). ويرجع المصطلح لغويا إلي كلمة يونانية تعني التركيب الدرامي، بينما يعتبر ليسنج أول من أشار إلي الفهم الحديث له، باعتباره من المصطلحات والممارسات المسرحية(٢). وقد كان مقدرا له أن يكون كاتبا عظيما في ألمانيا، ولكن فضله على النقد الأدبي- فيما يرى«هوايتنج» - وتأثيره فيه، جعل شهرته كناقد أدبي تطغي على شهرته ككاتب مسرحي(٣).

---

(١) look: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

(٢) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص٣٥.

(٣) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠- ص٨٧.

فمنذ تأسس المسرح القومي في ولاية هامبورج سنة ١٧٦٥، وقدر له أن يكون المسرح القومي الألماني بعد عامين، ظهرت معه المجلة التي أسند تحريرها إلي« ليسنج»، كناقد يتابع الأعمال التي تقدمها الدار بالنقد والتحليل والتوجيه، ومحاولة تلمس الطريق نحو مسرح ناجح. وقد جمع مقالاته في هذه المجلة سنة ١٧٩٩ في كتاب بعنوان (دراماتورج في هامبورج- **dramaturge of Hamburg**، وهو العنوان الذي يترجم إلي العربية في صيغ عديدة يأخذ كل منها بجانب من إيحاءاته في اللغات الأوروبية، وما يشير إليه من وظائف في الممارسة المسرحية، فتارة يقترن بالنقد ويدل عليه، فإذا به (النقد المسرحي في هامبورج وفي تارة ثانية يكاد يشير إلي العملية الإبداعية التي تقترن بالتأليف، أو تقترن بإصلاح وتعديل النصوص على نحو مغاير قليلا أو كثيرا عن صورتها الأصلية، فإذا به (فن الخلق المسرحي في هامبورج)، ويعود به المرجع إلي ١٧٦٨[1]، وتارة ثالثة يتسع مدلوله مثلما اتسعت وتعددت وظائفه، فإذا به (النشاط المسرحي في هامبورج[2]، وذلك ربما لأن ليسنج عبر فيه عن جملة من أفكاره، شملت: البناء الرامي والتمثيل والجمهور، والنقد ووضعية المسرح ومستقبله في المانيا، الأمر الذي جعله: «مشروع طموح يستلهمه ليسنج من روح العصر الذي عاش فيه، ومن الضروري أن يفهم في سياق مشروع التنوير عامة

٢/١/٢* وعلى أية حال، فإن دراماتورجية «ليسنج»، اعتمدت على ما أمكن اعتباره وعيا مركبا، فمن ناحية وضع نصب عينيه المنصة الفعلية، على نحو دعا نيكول إلي اعتباره هدفا عمليا ثوريا. فقد خلخل إيمان الكتاب، لاسيما الناشئين، بما روّج له المولعون بالكلاسيكية وأنصارها علي أنه أدب خالد وجدير بالتقليد والاتباع، فأفسدوا إبداعاتهم بإخضاعها إلي ما نادت به من قواعد صارمة. ووجه عنايتهم في الوقت نفسه إلي المنصة وما تتطلبه من إمكانة عرض يتمتع بحضور الجمهور مباشرة بإزائه. وكان الجمهور موضع عناية ليسنج الفائقة، بما قد يؤثر فيه فينفعل به، ويتفاعل معه، واعيا في جميع الأحول بما يطرأ على ذائقته الجمالية من تغيير وتحول، بتغير البيئة، التي يعيش فيها، وروح العصر التي تؤثر في تكوينه واستجاباته.

١/٢/٢* ففي مقدمة (لاكون) يكشف ليسنج عن وعيه بتأثير السياق التاريخي، وما قد يشهده من تقاليد أو عادات اجتماعية ترعاها الجماعة، على تشكيل الدراما من ناحية، وذائقة الجمهور الفنية من ناحية أخري. فيشير إلي عادة ألعاب المصارعة التي احتفي بها الرومان، باعتبارها السبب الرئيسي، في أنهم ظلوا- فيما يتعلق بفن المأساة- في مرتبة أدني بكثير من المتوسط، بالقياس إلي الإغريق، فالمتفرجون كانوا يلقون إنكار الطبيعة في المدرج الدامي، بما فيه من مشاهد موت مصطنعة، وكاتبا مثل «سيستياس»، ربما استطاع أن يدرس فنه في هذا المكان نفسه، فلا يملك من أدوات التأثير إلا البهرجة والتحذلق. ويستنتج- على مستو آخر- أن واحد مثل سوفوكليس، لا يستطيع ذلك أبدا

(١) أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٢٢٨.

(٢) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ت:كامل يوسف وآخرون- القاهرة- دار المعرفة- ١٩٧٠- ص٨٨.

ورأي ليسنج في أبحاثه- في ضوء مبدأه عن تأثير البيئة وروح العصر على التشكيل الدرامي- أن القواعد التي عني بها الكلاسيكيون الجدد في فرنسا، القرن السابع عشر، باعتبارها مستقاة من الإغريق القدامى، كانت صحيحة وموائمة لهؤلاء الإغريق باعتبارها تطورا حيا لنماذجهم المسرحية، ولكنها زائفة وغير ملائمة لمسرحنا. ورأي أن الكلاسيكيين من الكتاب الفرنسيين، إذا كانوا اضطروا إلي التفوه بهذه القيود، فقد بحثوا من ناحية ثانية عن وسائل التغلب عليها[١].

٢/٢/٢*وقد كان «ليسنج» معنيا في نقده للقواعد الكلاسيكية، وفي سخريته من التوصية بوجوب إتباعها والالتزام بها في التشكيل الدرامي، باكتشاف روح عصره، وذائقة جمهوره بما يناسبها من وسائل وتقنيات فنية يمكنها أن تؤثر فيه، فأدرك- فيما يقول«هوايتنج»- أن الصورة الكلاسيكية التي تصلح للإغريق، لا تستقيم مع الروح الألمانية القلقة في القرن الثامن عشر، ولا يصح أن تستخدم للتعبير عن هذه الروح[٢]. وفي السياق نفسه، لم يقم حكمه الأدبي على الالتزام بالقواعد، بل على «مدى النجاح والتأثير الدرامي» ولم يساير الاتجاه الذي يوصي باتخاذ «سينكا» الروماني أو مقلديه من الفرنسيين، نماذج عليا للكتابة، وراح يدعوا إلي الالتفات إلي أعمال «شكسبير»، ومحاكاة ما فيها من تحرر وخيال[٣]. ولم يتردد «ليسنج» دون إعطاء المشروعية الفنية لإجراء التغيرات والتعديلات على التشكيل الدرامي لعمل ما، متى كانت تناسب الجمهور المستهدف به، وتؤثر فيه. أما كتابه (خطابات عن الأدب الحديث- **Letters of modern literature/** ١٧٦٧) فيؤكد أن ترجمة روائع «شكسبير» للمواطنين الألمان مع بعض التغيرات الطفيفة، أفضل بكثير من حيث النتيجة مقارنة بمؤلفات راسين وكورني، فالشعب سيتذوقها أولا، كما أنها ثانيا ستوقظ الكثير من المواهب بين الألمان، ذلك أن العبقرية لا تلهبها إلا العبقرية، خاصة تلك التي يظهر أنها تدين بكل شيء للطبيعة، ولا يثبط عزيمتها الكمال الفني الشاق[٤].

١/٣/٢* وإذا كان «ليسنج» منح مشروعية على هذا النحو لمهمة إجراء التغيير والتعديل سواء أكان طفيفا أو عميقا، على التشكيل الدرامي لعمل ما، في ضوء ما أبداه من حجج عن روح العصر وذائقة الجمهور، فإن «وليم شكسبير- **William Shakespeare/** ١٥٦٤- ١٦١٦»، الذي كان مناسبة هذه المشروعية، سبق أن منحها لنفسه دون تنظير لها، أو إدراجها- على نحو ما أدرجها «ليسنج»- في مهام «الدراماتورج». ولعل شكسبير اكتفى- من ناحية ثانية- بأن رخصة التغيير والتعديل في النصوص الدرامية، أملتها الضرورة العملية التي قضت بتزويد الفرق بما يلزمها من أعمال صالحة للعرض، على نحو قد يفوق ما يقدمه المؤلفون منها.

---

(١) انظر: نيكول، ألاردايس- المسرحية العالمية/ج٢- ص٢٧٨.
(٢) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٨٧.
(٣) هوايتنج، م.فرانك- المدخل إلى الفنون المسرحية- ص٨٨.
(٤) انظر:أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٢٢٩

فمما يذكر أن «شكسبير» في بدء حياته العملية- قبل دخوله تاريخ الدراما بوصفه كاتب الإنجليزية الأشهر والأعظم في القرون التالية- كان قد استقر ممثلا في فرقة الملكة، لكن إضافة إلي الأدوار الثانوية التى كان يؤديها، شارك- فيما تذكر «فاطمة موسى»- في مطبخ التأليف، وكان هذا يعني اقتباس مسرحيات برمتها وإعادة كتابتها، أو إعادة كتابة مسرحيات قديمة تملكها الفرقة وتزمع تقديمها في ثوب جديد، وفي أغلب الأحيان كان يشارك أحد الزملاء في تصنيف وإتمام مسرحية بناء على طلب الشركة أو بالأحرى مدير الفرقة[١]. ويقول «هاليداي»- في كتابه (حياة شكسبير)- إنه لم يكن لديه الوقت الكافي للكتابة المسرحية، وكان دوره لا يتعدى إلي جانب التمثيل، مراجعة وترقيع المسرحيات القديمة أو الجديدة التي كان غيره يكتبها[٢].

٢/٣/٢* ويفصح التاريخ عن أن «دراماتورجية» المسرح الإنجليزي خلال فترة عودة الملكية في النصف الثاني من القرن السابع عشر- على سبيل المثال- شهدت وقائع فنية عديدة اعتمدت علي إجراء التغيير والتعديل في أعمال درامية سابقة. فيذكر «إيفانز» أنها احتفظت بمسرحيات كثيرة من العصر الإليزابيثي، بما فيها مسرحيات«شكسبير»، وأنها كانت تتعرض أحيانا للتعديل أو إعادة الصياغة[٣]. ويذكر«فارجاس» أن «السير وليام دايفنانت **Sir William Davenant**/ ١٦٠٦ - ١٦٦٨»، ظل على وجه الخصوص، تحت تأثير «شكسبير» بالاقتباس منه ولو في صيغ مفككه، وبالتعديل والتغيير وإضافة الأغنيات[٤]. وكان «موليير» أيضا أحد المصادر التي اعتمدت عليها دراماتورجية ذلك العهد، فيقرر «نيكول» تأثير فترة المنفي التي قضتها الأرستقراطية الإنجليزية في باريس، في تشكيل ذوقها الجمالي، ولاسيما ذوق «ملهاة السلوك»، مؤكدا البصمة العميقة التي تركها عليها «موليير»، سواء أكانت في الاقتباس الصريح عنه أو في التعديل وإعادة التشكيل الذي لا يكاد يخفي الأصل مع تغيير الروح الكامنة بما يتوافق مع مزاج الطبقة التي تستهلكها. ويضيف أن الكتاب نهبوا ما في أعماله من إحكام المبني والابتكار، ويستدرك منبها إلى أن سر قوة «موليير» الرئيسية في إبرازه الطبقة الوسطي واتجاهاتها بجانب الأرستقراطية، بل وسيادة شخصياتها في عديد من أعماله، وإذا كانت تعرضت لشيء من السخرية اللاذعة، فهذا خير لها، لا لأن كاتب عريق المحتد يحتقرها[٥]، مشيرا إلي إهمال كتاب كوميديا السلوك للطبقة الوسطي واحتقارهم لوجودها، وبالتبعية تركيزهم على جمهور من الطبقة الأرستقراطية.

---

(١) د.فاطمة موسى- سيرة الأدب الانجليزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٧- ص٥٨،٥٧.

(٢) انظر: هاليداي، ف.أ- «حياة شكسبير»- عرض: فاروق عبد الوهاب- م.المسرح- القاهرة- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- مسرح الحكيم- ع٤/ابريل١٩٦٤- ص٧٠.

(٣) إيفانز، ب.إفور- موجز تاريخ الدراما الإنجليزية- ت: الشريف خاطر- الألف كتاب الثانية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٩- ص١٩٩٩- ص١٥٩.

(٤) انظر: فارجاس، لويس- المرشد إلى فن المسرح- ت:أحمد سلامة محمد- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦- ص١٢٩.

(٥) نيكول، الارديس- المسرحية العالمية/ج٢- ص١٥٩.

١/٤/٢* على هذا النحو كانت مهمة الدراماتورج في تهيئة النص للعرض بما يلزمه من تغييرات وتعديلات، عميقة الجذور في تاريخ الدراما، بما لاقته أحيانا من أحكام متفاوتة بدقتها وإحكامها، وأحيانا أخرى بالتفكك، مع الاحتفاظ بملامح الأصل الجوهرية، ونسبته إلي مبدعه. وقد استقرت في تاريخ «الدراماتورجية» نفسه، علاقات أخرى بالأصول الدرامية السابقة مثل علاقة الاقتباس وعلاقة الاستلهام التي ترقي إلي مستوى «التأليف»، فتأخذ من الأصل بعض أجزائه وتعيد دمجها في كل مغاير ينضح برؤية فكرية جديدة تعيد تأويله وتفسيره. ولكن هذه العلاقات، وإن أدرجتها الدراماتورجية تحتها بشكل عام كما تدرج «الإعداد»، إلا أنها لا تدرج في فن «الدراماتورج»، فإن فعلها «دراماتورج» فهو«مؤلف»- بالفعل- يستلهم أو يقتبس عن أصل لا يخفيه ولا يتحرج من التصريح به.

٢/٤/٢*على أية حال، فبهذا الاستقرار الذي حظيت به الدراماتورجية في التاريخ، دخلت مهمات الدراماتوج المتعددة وبحدود كل منها الممكنة، دوائر الإنتاج المسرحي في القرن العشرين، وقد بقيت مهمة «التغيير والتعديل» مع الاحتفاظ بهوية الأصل ونسبته لمبدعه، مهمة حساسة تستدعي من «الدراماتورج»، إلي جانب التأهيل العلمي والدراسة المتعمقة في تاريخ الدراما بما شهد من طرز وأنماط وأساليب فنية ومذاهب في التشكيل الدرامي، أن يتمتع ولو بقدر ما بالحس الإبداعي والرؤية الكلية للعمل من الناحية الفنية، وذلك بجانب الحس بما أعتبره ليسنج روح العصر الذي يعيشه، وطبيعة الجمهور الذي يستهدفه والعصر والمجتمع الذي كتب فيه النص. وفي هذا السياق يمكن أن نتفهم ما يتردد عن الفرق التي تأخذ بوظيفة الدراماتورج، أو المدير الأدبي، في المملكة المتحدة، إذ أنها تحرص على أن يضطلع بها«مؤلفون». ورغم أن الوظيفة نفسها لم تكن معروفة نسبيا- وإلي وقت قريب- في الولايات المتحدة، إلا أنها ازدهرت في الآونة المتأخرة، خصوصا في الفرق التي تركز على تطوير المسرحيات الجديدة[١].

١/٥/٢*وربما كانت مهمة الدراماتورج في تهيئة العمل وإعداده بإجراء ما يتطلبه من تغييرات وتعديلات ممكنة، مهمة قد تمر من تحت أنف المتفيهقين في حقوق الملكية الفكرية والإبداعية، إذا كان العمل نفسه قديما ومات صاحبه، وربما لم يبق من ورثته أحد يزاحم على إنتاجه مطالبا بحقه فيه، ولكنها لن تمر- بالتأكيد- من تحت أنوفهم إذا كان المبدع الأصلي مازال على قيد الحياة، أو وراءه ورثة ينافحون دون حقوق الملكية وعوائدها الممكنة. والواقع أن المهمة- فيما يبدو- لم تثر من الجدل والنقاش بين الطرفين، إلا من هذه الزاوية، ولاسيما حين ينجح العمل ككل ويتولد عنه أرباحا طائلة. وفي الولايات المتحدة تقررت استحقاقات الدراماتورج المالية، باعتبارها نسبة من حقوق «المؤلف»، سواء أمكن الاتفاق الودي عليها، أو تحصيلها بقرار محكمة. فيذكر أن القضاء الأمريكي شهد سنة ٢٠٠٦، القضية التي عرفت باسم «تومبسون- **Thompson**» و«لارسون- **Larson**»، حيث ادعت «جوناثان لارسون- **Jonathan Larson**»-

(١) look: http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

وكانت «دراماتورجيا» في عمل موسيقي باسم (الإيجار)- أنها «مؤلفا مشاركا- **co-author**» للعمل، وأنها لم ترخص لأحد أو تسمح له بتحويل حقوقها، وطالبت المحكمة بإعلان أنها مؤلف مشارك، وتمنحها نسبة ١٦% من حقوق التأليف. ويعلق المصدر بأن «لارسون» لم تقم دعواها إلا بعدما أصبح العرض ضربة كبيرة«**big hit**»، بما يعني أنه حقق نجاحا جماهيريا مدويا، وأرباحا طائلة لمنتجيه. ويضيف أن هذه الواقعة لم تكن حالة بلا سابقة، ذاكرا أن نسبة ١٥% من حقوق التأليف«**royalties**»، في عرض (الملائكة في أمريكا-**Angels in America**) تذهب إلي «الدراماتورج» وكان هذا العرض الذي ألفه «توني كيشنر»، يقدم على أحد مسارح«برودواي»في شتاء ١٩٩٣، وقد شاهدته بنفسي أثناء زيارتي لأمريكا آنذاك.

٢/٥/٢*وبالرغم من ذلك فإن الأوساط المسرحية، لن تعدم أصواتا- ولو من قبيل افتراض التنوع والتسليم بحق الاختلاف، إن لم يكن التسليم بما قد تنطوي عليه النفوس من دوافع ملتبسة- ضد ما يمكن وصفه «الدراماتورجية المفرطة- **excessive dramaturgy**»، سواء أكان المقصود الإفراط في الدراسات والانشغال بها والانهماك فيها، أو كان المقصود بها الإفراط في إجراء التغيير والتعديلات على تشكيل النص، بما قد يعد افتئاتا عليه وجورا على المؤلف. ولكن مفهوم «الإفراط -**excessiveness**» بحد ذاته لا يخلو من هوى نقدي أو ذاتية، ولا ينطوي على قياس موضوعي، فما يتبدى إفراطا لأحدهم، قد يتبدى تقصيرا لآخر. ومع ذلك فالممكن- في تقديري- تقنين حدود التغيير والتعديل في العمل الأصلي، بما لا يفقده هويته وانتسابه إلي صاحبه. ولكن لن يمنع هذا التقنين- وإن افترضنا وجوده- بقاء حدود التغيير بكليتها في لجاجة الحياة اليومية التي تشغل الأفواه، ويظل مرهونا عمليا بالحس الفني لمن يعنيه الأمر، سواء أكان «الدراماتورج» أو «المخرج» المتعاون معه، وعلى النقد الجاد أن يناقش ويحلل التغييرات في ضوء الكل الجديد.

٣/٥/٢* وقد تشغل الأوساط المسرحية أيضا بأصوات متطرفة ترفض أصلا مهمة الدراماتورج من حيث المبدأ، وتركز- فيما يذكر- على مفهوم: إذا ما كان «المخرج- **director**»، و«المؤلف» يقوما بعمليهما جيدا، فإن الدراماتورج «ليس ضروريا- **unnecessary**» للعمل، كما أن المخرج ينبغي أن يعتمد على نفسه في تحقيق رؤيته الفنية دون أي شروح إضافية«**without further explanation**». والمنطقي أن يتولد عن الموقف، القول بأن المخرج إذا دعا أحدا ليعد له بحثا، فهو سيكون مستعدا «بشكل ناقص- **inadequately**» لإجراء البروفات وعلى هذا النحو يتهم المخرج عامة بالتقصير إذا اعتمد على دراماتورج بدرجة ما وتعاون معه. غير أن هذا الموقف، إن لم يحمل المخرج فوق ما يطيق غالبا، فهو يغفل ما يقتضيه الإنتاج الحديث عموما من تقسم العمل إلي تخصصات دقيقة متعاونة

وأن التطور في الإنتاج المسرحي يمكن أن يخضع للقاعدة نفسها، إن لم يكن أحوج إليها من سواه. ومن ناحية ثانية يبرر نرجسية بعض من المخرجين، ولو كانوا صغارا قليلي الخبرة والثقافة، فيجترئون علي إعمال التغيير والتعديل في النصوص، بنفاد صبر وقلة حنكة ودراية، بما يلزمها من أبحاث وتقصٍ للمعلومات.

٤/٥/٢* إن الخطاب الثقافي الأولى بالترسيخ في هذه القضية، ينبغي أن يزيل من الأذهان وهم الذات النرجسية المستعصية على رؤية الآخر، والتفاهم والتواصل معه، العاجزة في الوقت نفسه عن إدراك قيمة «الحوار» وتبادل الرأي وتداول المعرفة، باعتبارها كلية المعرفة مكتفية بنفسها. وينبغي أن يرسخ في الخطاب نفسه انتفاء أرثوذكسية التوجه إلي «النص»علي نحو يمنح البعض توكيلا زائفا عن حق التحدث باسمه وامتلاك السلطة المطلقة والوحيدة لفهمه وتفسيره، فالتأويل والتفسير ممارسة بشرية متغيرة، بتغير الأفراد كما تتغير باختلاف العصور والمجتمعات، وهذا التغيير هو الذي ولد الحاجة للدراماتورج في العمل على النص الدرامي، وكذلك النوتة الموسيقية ولو بإعادة التوزيع لأصواتها على الآلات، بل وعلي الرقص، مما ينتج كلا جديدا أحق بالتحليل والتقييم. وينبغي أن يرسخ في الخطاب مبدأ التعاون الفعال والخلاق وتذويب الأنا الفرد، في بوتقة الكل لإنتاج أعمال هي بالأصل أحوج ما تكون للتعاون كي تشهد النجاح، وكم من أعمال عظيمة ماتت قبل ولادتها في الواقع المشهود نتيجة تناطح إرادات الأفراد المشاركين فيها، وعجزهم حتى عن الإصغاء بعضهم لبعض!!.

ت- مهام«الدراماتورج»:

١/١/٣* تنبع مهام أو وظائف الدراماتورج عامة من تعريف الدراماتورجية، وأهميتها في عملية إنتاج المسرحيات وعرضها على الجمهور المستهدف، بما تقتضيه من وعي تقني متعدد الأبعاد. فمن ناحية تعي الدراماتورجية العمل الدرامي وشروطه الفنية الممكنة، والسياق التاريخي الذي أفرزه وأثر فيه، ومن ناحية ثانية تعي شروط الإنتاج المالية، وإمكانيات المنصة وما تسمح به من فراغ محدد وتوفره من تجهيزات آلية، ومن ناحية ثالثة تعي الجمهور المستهدف وأسئلته الحيوية النابعة من اللحظة التاريخية التي يعيشها بما يتفجر فيها من مشكلات، وما يمتزج بها من روافد ثقافية. وهذه المهام قد يستطيع أن يقوم بها شخص واحد، وقد تتوزع على عديد من الأشخاص أو القوي الفاعلة، فيمكن لكل منهم أن يقوم بمهمة أو عدة مهام بدرجة ما من الكفاءة. ولاشك أن وظائف الدراماتورج، مثل أي وظائف أخرى، تستلزم فيمن يقوم بها توافر شروط موضوعية تناسبها: الدراسة، التخصص، والخبرة كي ينجح في أدائها، ولكن قد تكون شروطه الذاتية أكثر أهمية أحيانا، كالمرونة النفسية والذهنية ورحابة الصدر والقدرة على الإقناع، والاستعداد للتعاون مع الآخرين واحترام حدودهم.

ولعل غياب هذه الشروط الذاتية في «ليسنج»، كلها أو بعضها رغم كفاءته العملية التي أدخلته التاريخ كأول«درماتورج» بالمعني الحديث، هي التي جعلته لم يحقق النجاح تماما في مساعيه، أو يخفق في بعض المهام التي أسندت إليه، فقد ثار الممثلون ضد النقد الذي وجهه إليهم، وتجاهل مديرو مسرح «هامبورج» التوصيات التي رفعها، فأغلقت أبوابه بعد عامين فقط من افتتاحه[١].

٢/١/٣* وربما أسندت في بعض الفرق المسرحية مهام للدراماتورج بعيدة الصلة عن تعريفه، أو على الأقل ملتبسة بأدوار آخرين في العملية الإنتاجية، كأن يختار طاقم الممثلين، ويناقش سياسة الأداء، والتخطيط للبروفات وحضورها[٢]، وما يسند إليه من هذا القبيل يتأكد من القول بأنه يتولى التعاقد مع الممثلين وتحديد «الأجور-**hires**» أو مستحقاتهم، بينما المهمات نفسها في فرق أخرى- فيما يقول المرجع نفسه- يضطلع بها المدير الفني الذي يسند إليه إخراج المسرحية[٣].

ولا شك أن هذه المهام- في تقديري- تتقاطع مبدئيا مع مهام «المخرج»، وإن يكن «للدراماتورج» رأي فيها، فلا يعني هذا أن يتحول في الممارسة إلى «مخرج احتياطي» أو بديل أو من الباطن للعمل، يزاحم المخرج المسئول في مهماته، مما قد يحطم علاقات العمل بين الطرفين. ويمكن القول بأن إبداء «الدراماتورج» لرأيه في اختيار الممثلين والتعاقد معهم وفي أدائهم والتخطيط للبروفات وفعالياتها إنما يتوقف- تصريحا به وكتمانا له، وفي كيفية إبدائه ومسئولية الالتزام به أو نفيه- على الشروط الذاتية لكل من الطرفين المتقاطعين، وطبيعة العلاقة بينهما، والحدود التي يضعانها ويتفقان عليها للتعاون بينهما في هذا الجانب أو ذاك، كما قد تتوقف على أعراف ثقافية/اجتماعية يمكن أن تحكم العلاقة بينهما، وتفصل فيما ينشأ أثناء الممارسة من خلافات.

٣/١/٣*وفي هذا السياق، تلقي تجربة «كينيث تينان-**Kenneth Tynan**» ضوءا على ما يمكن أن تثيره الأدوار المتداخلة من مشكلات. فقد عين «تينان» مديرا أدبيا للمسرح القومي البريطاني الذي تأسس عام ١٩٦٣، تحت رئاسة «لورانس أوليفيه»، ولكنه أبدى طموحا لأن يلعب دورا عمليًا في «التدريبات- **rehearsals**»، مما تسبب في بعض المشكلات في ذلك الحين[٤]. غير أن هذا الدور نفسه قامت به «زادا» بنجاح، بصفتها «دراماتورج»، ولكن اختلفت علاقاتها بالمخرج «لوك بيرسيفال» أثناء عمليهما على مسرحية (ماري ستيوارت)، عنها مع المخرج «بنديكت أندروز» من حيث تقدير حجم حضرها التدريبات.

---

(١) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص٣٨.

(٢) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص ٢٨٧ .

(3) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

(٤) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص٢٣٣،٢٣٤.

فإن عاد التفاوت في تقدير حجم حضور الدراماتورج التدريبات إلي حاجة المخرج والعرض المقدم(١)، فقد يرجع أيضا لطبيعة العلاقة بين الطرفين بما استقر فيها من إمكانية تعاون، بالإضافة إلي «التقاليد» التى تأكدت مع الزمن بدوام الاعتراف بأدوار«الدراماتورج»، والاعتياد على الاعتماد عليها وتفعيلها. وقد يكون الدراماتورج - في بعض الفرق أو الحالات- مسئولا عن أشكال الدعاية والترويج للعروض في وسائل الإعلام وعن الاتفاق على الأحاديث التي يدلي بها الفنانون، والبرامج التي يظهرون فيها(٢)، وكل أولئك من مهام العلاقات العامة، التى سبق أن تقدم «تينان» بتقرير موجز لتكون تحت قيادته بالضرورة كرئيس لها(٣). ولكن مثل هذه المهام بالتأكيد تستدعي خبرة بالإعلام والدعاية وصلات وثيقة بما وراءها من أجهزة، ولا تتطلب مؤهلات الدراماتورج العلمية المفترضة ولا خبراته، ومن التزيد مطالبته بها، أو إسنادها إليه- ما لم تكن له خبرة عملية بها- وإن أمكن مشاورته فيها.

١/٢/٣* ولكن هناك من المهام ما يسند إلي «الدراماتورج»، وتكاد تكون موضع اتفاق في الفرق التي تفسح له موقعا مشهودا في هيكلها التنظيمي، وقد يقوم بها فرد واحد أو مجموعة عمل بقيادة مشتركة، سواء أكانت تحت اسم «الدراماتورج» أو اسم«المدير الأدبي- **literary manager** ». وهذه المهام تعتمد لزوما على تأهله العلمي وخبراته العملية بصفته خبيرا في الدراما وتطورها في سياق التاريخ، وما أفرزه من مؤثرات موضوعية عليها، وقادرا على البحث فيها، وإبداء أراء ثاقبة في إنتاجها، وفي ضوء الوعي المزدوج الذي من المفترض أن يتمتع به. وفي هذا الإطار يمكن فهم دور«المساهمة- **contribution**» في وضع خطة عمل الفرقة، واختيار ما يناسبها من نصوص وتصنيفها وتحديد أساليبها الفنية، والأسس التي يمكنها الربط بينها، وبالتبعية تطوير هذه الخطط من موسم إلي آخر. وعلى مستو آخر يقوم بمهمة تطوير النصوص الجديدة(٤).

٢/٢/٣* ويحدد«تايلور»مهمة الدراماتورج في تطوير النصوص الجديدة، بأنها عملا مع المؤلفين بمراجعة نصوصهم وإعدادها عند الضرورة(٥). وهذه المهمة تتفق مع طرح قاموس «أكسفورد» لما تنطوي عليه كلمة «دراماتورج» من معان، ومنها أنه رجل دراما أو صانعها «**dramatist**». ويشير إلي أنها ترجع في الألمانية والفرنسية إلي الأصل الإغريقي«**dramatourgos**» الذي من المفترض أنه يتكون من مقطعين: دراما، و«**ergos**» بمعني«صانع-**worker**»، بما يجعل معناها «صانع الدراما أو المشتغل بها».

---

(١) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص٢٨٨.

(2) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

(٣) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص٢٣٣.

(4) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg

(5)Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre- p.90

ولذا كان من المنطقي أن يضيف إن الكلمة تشير إلي: المحرر الأدبي في طاقم المسرح الذي يتولي الاتصال بالمؤلفين وتحرير النصوص[١]. ولا ريب أن فكرة إعداد النصوص أو تحريرها من بين مهمات «الدراماتورج»، كصانع دراما وملم بأسرارها، إنما تقضي بإبداء الملاحظات فنية علي النصوص والمطالبة بتعديلها، سواء أوصي بها «المؤلف» أو قام بها بنفسه. ولا شك أن هذه المهمة تثير نوعا من القلق والاضطراب في علاقة «الدراماتورج» بالمؤلفين، ولاسيما الأحياء منهم،، وتضفي عليها حساسية فائقة، وقد تتحول إلي ماء عكرة تدعو ذوا النفوس المريضة والمغرضين للاصطياد فيها، وتعميق ما قد ينشب فيها من خلافات متفاوتة الحدة، وخاصة إذا كان الدراماتورج من المشهود لهم بالخبرة والقدرة العملية علي إجراء إصلاح النصوص والتعديل فيها بنجاح. وفي هذا السياق يبدو الدراماتورج وسيطا أو قاضيا عادلا- فيما يقول«صديق»- بين المعد أو المؤلف أو صاحب الصياغة أو مقدم الفكرة للنص المسرحي، وبين رؤية تنفيذ العرض علي يد مخرج واع بأدواته وعناصر التقنية الفنية، لاستبطان لغة مسرحية من خلال وسائل الحرفة وإبداعات المهنة[٢]، ولكن قد تطيح الحساسية بقضائه وعدله إلي مواضع الشك، فتستلزم هذه المهمة أعرافا قوية لمساندتها، وإعادة تربية لأطراف عديدة كي تتقبلها.

١/٢/٢* ولا غرو أن حساسية العلاقة بين «الدراماتورج» و«المؤلف» تخف إلي حد التلاشي بل وتتزايد حيوية وأهمية الدور الذي يمكن أن يلعبه الدراماتورج مع «النص»، إذا ما كان هذا النص ترتبط نشأته بفترة تاريخية سابقة أو ببيئة حضارية مغايرة للبيئة التي تستقبل العرض، فيعد عامة من«الريبرتوار- **repertoire**». ففي هذه الحالة يقوم الدراماتورج« بإجراء التعديلات والتغيرات التى تعد من قبيل «الأقلمة- **acclimatization**»، وقد تقتصر- فيما يرى «إسلن»- على اقتطاع أجزاء من العمل، بالإضافة إلي حضور البروفات لتقديم المشورة حول ما قد تعنيه بعض الكلمات الصعبة أو غير العادية، فضلا عما قد يطلب إليه من بحوث ودراسات عن النص وكاتبه والخلفية الاجتماعية والتاريخية المفسرة له[٣]، وعلى هذا النحو يبدو«الدراماتورج» بمثابة موضح التاريخ، والشخص الناطق باسم المؤلفين الموتى والغائبين، وبعصرهم الذي نشأوا فيه. وفي هذا السياق إن لم يكن الدراماتورج في الهيكل التنظيمي والإداري للفرقة، فقد يتعاقد معه المخرج بشكل منفصل، ليساعده بتقديم ما يحتاجه من بحوث ودراسات حول النص وعصره وكاتبه، وأيضا تهيئة النص بما يتوافق مع رؤيته وظروف إنتاجه وعرضه. وعلى أية حال، تصبح هذه الدراسات في كليتها، موضع نقاش مع المخرج وفريق التمثيل، في جلسات العمل الأولى وربما أثناء البروفات التالية.

---

(1) Electronic concise oxford English dictionary- version: 2.0.0.21- dramaturge

(٢) د. محمد صديق- النظرية والتطبيق في ممارسة الإعداد البريشتي- القاهرة- دار الثقافة الجديدة- ١٩٩٢- ص١١.

(٣) انظر: تيرنر. كاثي، براندت.سين ك- الإعداد الدرامي وفنون العرض- ت:د.محمد لطفي نوفل- ص٢٨٧، ٢٨٦.

كما قد يشرف الدراماتورج على برامج التدريب والخدمات التعليمية التى تحتاجها الفرقة[1]، خاصة إذا كانت دائمة«**permanent**»، وقد يشرف على إعداد كتيب العرض«**pamphlet**»[2]. والواقع أن كتيب العرض- كما رأيته في المسارح الأمريكية- يعد كراسة توثيق ثرية بالمعلومات عن العمل ككل، والجهود التي بذلت فيه، وأعمال المشاركين فيه، وليس مجرد استعراض لأسماء العاملين فيه**!!**.

٣- إطلالة علي المسرح المصري:

وبعد فلعل هذا البحث أوضح بما لا يدع مجالا للشك، أن الدراماتورج له مهام عديدة ومتنوعة، في إنتاج العرض المسرحي، ويتخلق له مكان معترف به في الهيكل التنظيمي والإداري للفرق، وربما تعاقدت معه وفق حاجة المخرج واختياره. وأن بين مهامه التدخل في صياغة النصوص وتهيئتها بشكل ما يتقبله المخرج في إطار رؤيته العامة وحساباته لظروف العرض وإنتاجه. وأن هذه المهمة تحديدا ليست «بدعة»، تولدت- والعياذ بالله- من بين تداعيات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. وأن الجهل بها لا أكثر وبطبيعة العمل المسرحي نفسها ومتطلباتها العملية، ما يسوغ أن تعلو الحناجر برجاء الخلاص منها، والدعوة إلي التنكيل بمن ساهموا في تمريرها علي أوساطنا المسرحية المحترمة، فابتلوها- في الوقت نفسه- بأسباب الفوضي والكوارث الفاجعة، التى تكشف غياب الرؤية العلمية. وأنها- من ناحية أخرى- مهمة قديمة قدم العمل المسرحي، في بلاد «سوفوكليس»، و«أرسطوطاليس» الذي يعد المنظر الأول لفن الدراما بكتابه (فن الشعر)، حتي أن الأصل اللغوي المعبر عمن يقوم بها، مستمد من لغة هؤلاء، ولا يزال ساريا في قواميس اللغات الأوربية.

وعلي أية حال، لم يخل تاريخ المسرح المصري والعربي من مهام «الدراماتورج»التي أدرجت تحت مصطلحات وممارسات عديدة، ومنها عمليات الترجمة الشائهة بتصرف، التى قدمها الرواد الأوائل، ويرجع فيها التشوه أو التصرف- الذي يبتعد عن الأصل كثيرا أو قليلا- إلي حساسية الاستقبال بما تنطوي عليه من فهم للجمهور، ومرجعياته «الثقافية- الاجتماعية»- في الوقت نفسه. وعلى الأساس نفسه استندت عمليات الاقتباس والتمصير التى دأب على انتهاجها أساطين مسرح العقد الثالث من القرن العشرين سواء في الدراما الهزلية من أمثال«نجيب الريحاني وبديع خيري وأمين صدقي»، أو في الميلودراما من أمثال«يوسف وهبي»، ومن بعدهم «بهجت قمر»، و«سمير خفاجي». وقد اطردت العمليات نفسها في مسرح التلفزيون في عقد الستينيات، وضمت الإعداد عن أصول روائية، مثلما فعلت «أمينة الصاوي» مع روايات «نجيب محفوظ» مثل (زقاق المدق) (خان الخليلي) و(بين القصرين)، أو رواية (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي.

---

(1) look: : http://en.wikipedia.org/wiki/Dramaturg
(2) Taylor, John Russell - Dictionary of the theatre- p.90

ولم تخل نسخ الإخراج التي اعتمد عليها المخرجون حتى في تقديم نصوص المؤلفين الأحياء إبان عرضها، من تعديلات وتغيرات. ولو أننا تأملنا حجم ما أشار إليه «عبد الرحمن الشرقاوي»- في النص المطبوع من (الفتي مهران)- باعتباره مما حذفه «كرم مطاوع»، لاتضح أنه يوشك أن يكون مسرحية أخرى. ولو قارنا أي نسخة إخراج في المسرح المصري- سواء أكان المخرج في مكانة «كرم مطاوع»أو دونه بمراحل عديدة- وذلك بالنصوص الأصلية التى كانت بين أيديهم، لأذهلت النتيجة- بالتأكيد- من يستنكرون اليوم مهمة «الدراماتورج»، ويتصورنها- فيما يعتبرونه رؤية علمية- فوضى وعبثا بالنصوص، ولبدت هذه الرؤية المزعومة نفسها، عبثا لا طائل تحته، ولا علم ولا وعي بالتاريخ، ولا خبرة بالمجال الذي تسول لهم أنفسهم أن يقتحموه.

وقد أدرك تاريخ المسرح المصري، بعضا مما أشرنا إليه من مهمات الدراماتورج، فيما يعرف بآلية لجان القراءة، التى ضمت في ستينيات القرن العشرين، من يشار إليهم- غالبا- بكبار النقاد والدارسين، وكانت تتولي قراءة النصوص الجديدة، وترشيح ما تراه صالحا منها للعرض والدمج في خطط الانتاج. ولكن أغلب هؤلاء- إن لم يكن كلهم بلا جدال، وبحكم الظروف التاريخية وقتها - جاءوا من مقاعد دراسة«الأدب» و«الفنون القولية»، ولم يكن لهم صلة حقيقية بالدراما كفن من «فنون الأداء- **performance**»، فلم يستطيعوا- دون أن يقلل ذلك من شأنهم ودورهم التاريخي في الترجمة والتعليم- أن يطوروا ممارستهم النقدية إلي شمولية مفهوم «الدراماتورجية»، الذي كان مستقرا في الأدبيات الأوربية- على نحو ما أوضحنا- منذ القرن الثامن عشر علي الأقل. وأتذكر -في هذا السياق- أن أحد أساتذتي حدثني يوما عن واحد من كبار هذا الجيل، وكيف كان يهون في أحاديثه من شأن «المخرج»، فلا يفهم عمله بالضبط، وكان يقول إنه لولا أجهزة الإضاءة الحمرء والخضراء التى تعلق في سقف خشبة المسرح، لكان الإخراج هينا عليه. والواقع أن هذا الأستاذ الجليل، لم يكن ليختلف في هذا التصور، عن أحد مؤلفينا الكبار- الذين جاءوا بدورهم من دولة الأدب- حين أثاره ما يكشفه المخرجون من تعديل علي نصوصه- فقرر أن يخرج أعماله بنفسه، ولكنه فشل فشلا ذريعا في بضعة أيام!

وعلى سنة هذا الجيل من نقاد الأدب، مضى بعضٌ من تلامذتهم، الذين كان طبيعيا أن يتأثروا بهم في المعهد العالي للفنون المسرحية- رغم أنه أقدم المؤسسات المعنية بالشأن المسرحي في الوطن العربي- ومنحوا أنفسهم توكيلات ما أنزل بها الله من سلطان، للتحدث باسم المؤلف وإبداعه، ولا يرون رؤية أخرى لما ظنوه رؤية المؤلف- رحمه الله- وهي رؤيتهم لا أكثر، وإذا بهم يصادرون ما عداها بعناد يغلب أن يثير الضحك. وقد يستنكر بعضهم الصلة بين النص الدرامي والعرض الحي، ويتعالون علي أهله، ويحرصون- وعيا منهم أو اتفاقا- على أن يبقوا في واد وبقية أقسام الدراسة في واد آخر. فأصبح لهؤلاء وأولئك تأثير سلبي علي تلامذتهم، في جميع الأحوال، فمن لم تفسد موهبته المفترضة وتفسد علاقته بها كره- في عام واحد- نفسه واليوم الذي تطلع فيه إلي أبواب المعهد.

وإذا أفلت الطالب من تأثيرهم المؤسف عليه وعلي ميوله، وكان له من الشروط الذاتية ما يقيه منهم، كرهوه وسمموا حياته بانتقاداتهم وبسلطتهم المزعومة عليه!.

وعلي أية حال ليس غريبا أن يندر وجود «الدراماتورج»- مفهوما ووظيفة- في الحركة الفنية بين خريجي المؤسسة التعليمية المسئولة عنه، وعن طرحه في سوق العمل، فبرغم عراقتها وتعاقب الأجيال فيها فشلت- بصراحة- في وعي دورها والقيام به. وليس غريبا أن تتآكل لجان القراءة في مسارح البيت الفن، أوتهمش وتهمل قرارتها ولا يبقى منها إلا أوراق التوت التى تلوح بها الإدارة أحيانا. فالعلاقة بين الناقد والمبدع فاسدة الجذور، أي ابتداء من التصورات التى يحتفظ بها كل منهما عن الآخر، مما يجعل التقارب بينهما مغامرة غير مأمونة، والحوار مستحيلا، والتعاون أكثر استحالة، والشكوك في النويا على المشاع. ولكن من المرجو أن تتجاوز الأجيال الجديدة هذا الواقع، وبشكل مطرد، نحو أوضاع متقدمة في المفاهيم النظرية والممارسة العملية علي السواء.

وليسمح لي القارئ أن أضع بين يديه تجربتي العملية كدراماتورج، التي خضتها حتى قبلما أبحر في مياهها النظرية باتساع. فكنت أحرص حين يسألني أحد المخرجين التعاون معه، أن أتحسس طبيعة علاقتي به أولا، ومن الذي رشحني للتعاون معه؟ وما هي الحدود التى يمكن أن يقوم عليها هذا التعاون؟. فإذا تكونت إجابة واضحة على هذه الأسئلة، وأيقنت من«الثقة» التى يمكن أن تنشأ بيننا، أخذت منه النص المقترح لأقرأه بوعي إمكانات مكان العرض، وطبيعة الجمهور المنتظر، والنشاط الذي سيدمج فيه، وأكون أفكارا واضحة عنه، وعن الآفاق الممكنة لتفسيرة، وأعد نفسي- من ناحية ثانية- لمناقشة مطولة مع المخرج نفسه. والواقع أن هذه المرحلة لا تطول كثيرا إذا كان النص مما سبق لي أن قرأته، وألم بمؤلفه وبالسياق التاريخي الذي أفرزه، فإذا كان جديدا بالنسبة لي شرعت في جمع ما أمكن من معلومات عنه، وعن أعمال أخرى للمؤلف نفسه، حتي يمكنني دمجه في أكثر من سياق وتحت أكثر من ضوء. وأذكر أن عملا مثل (براكسا) الذي كتبه «توفيق الحكيم»، اضطرني لقراءته أكثر من مرة، حتي أمكنني رؤيته بعين خيالي مجسدا في فراغ خشبة المسرح، وأحس بكل مشكلاته الفنية، قبل أن أطلب من المخرج الإعداد لجلسة المناقشة الأولي، وقبل أن أعمل فيه أي تغيير محتمل.ولا غرو أن تسفر الجلسات الأولى- قلت أو كثرت، طالت أو قصرت- عن نسيج من الأفكار بالغ الدقة والتماسك بيننا، إذ يطرح المخرج تصوراته، وإمكانات الإنتاج المتوافرة بين يديه، وأتلمس أفاق مخيلته الإبداعية، وحلمه الفني الذي يحلق به مع النص. ومن ناحية أخرى أعيد تكييف ما أراه مشكلات فنية.

وربما كانت مشكلة زمن العرض، التى تتداخل مع إيقاعه العام، من أهم المشكلات التي ينبغي أن يعالجها الدراماتورج في النص، وبخاصة الأعمال التي تبدو بالغة الطول وتستغرق في عرضها عدة ساعات، وتنتمي إلي فترات تاريخية مغايرة في إحساس الناس بالإيقاع، لإحساس الناس في زماننا بالتأكيد.فإذا كان الحل نظريا التدخل بآلية الحذف فعمليا يتطلب هذا الإجراء حساسية نامية بالدراما وتكنيك كتابتها وأسلوبها، ويستدعي ابتداء عملية تفكيك للبناء كله وتحديد عصب الفعل فيه، بمراحله المختلفة وما تتضمنه من مواقف وشخصيات،وحبكات ثانوية إلي جانب الرئيسية، مع تحديد وظيفة كل منها، في إطار الكل من ناحية، والرؤية المفترضة من ناحية ثانية. وذلك كي لا يتحرك مشرط الحذف والبتر في جسم النص باستهتار أو استهانة، تؤدي إلي ابتسار شخصية ما ببتر دوافعها أو تجفيف منابع وجودها في الموقف وهدفها الذي تريد تحقيقه فيه.

إن الحذف ينصب هنا على ما يعد تطويلا أو استطرادا، وإمعانا في الصور البلاغية، أو الألاعيب اللفظية، أو تفصيلات غير ضرورية، أو تعوق تدفق الانفعالات وتنامي الصراع، وتفسد المزاج العام في المشهد، أو تعد تكرارا لما سبق أن اتضح. وقد يكون الحذف من تأملات فلسفية عادية أو عميقة إلا أنها لا تغيب عن فطنة المشاهد اللبيب فلا يجوز حرمانه من التوصل إليها بنفسه، أو تكثيفها حتى لا تعوق تدفق الفعل والانتباه إليه.ولا غرو أن يصدر هذا كله عن وعي بمشاهد يعني بالحركة الحسية على المسرح، ولا يأبه بفائض التأملات، بل ويمل منها. ولا شك أن هذا الحذف يتطلب وعيا نقديا وحساسية فنية يقظة للمشهد في مجموعة وفي علاقته بالكل العضوي، بحيث يتحرك مشرط الحذف بدقة بين الأسطر، وفي السطر الواحد، بما لا يفقد الحوار ترابطه وطابعه الجدلي. ومن الحذف ما يتعلق بما يمكن استبداله بلغات خشبة المسرح فيستعاض عنه بإيماءة أو إشارة أو حركة أو تلوين صوتي في الأداء التمثيلي، وبعلاقة بأجزاء المنظر ومفرداته، أو بقطعة إكسسوار أو بمؤثر صوتي أو قطعة موسيقية. ولا ريب أن وعي «الدراماتورج» بهذه اللغات وما لها من قدرة علي التعبير وتجسيد المشاعر وتكثيفها بأكثر مما تستطيع- غالبا- اللغة الكلامية التى تعد أداه وحيدة في يد «المؤلف»، مما يبرر لديه آلية الحذف في كثير من الحالات.

غير أن الدراماتورج كثيرا ما يفاجأ بمشكلة لغوية هامة، ولا سيما في النصوص المترجمة، حين يكون المترجم ممن يتوقفون فقط عند علاقات المعني بين اللغتين، دون التفات إلي عدم كفاية هذه العلاقات في النصوص الدرامية، التى تتطلب ابتداء «لغة أدائية»، تتحول فيها الأحرف والكلمات والعبارات إلي أصوات ذات جرس ورنين مسموع، تتجسد بها شخصية من خلال ممثل، بطريقة كلامها وانفعالاتها ومشاعرها، ودرجة ونوع ثقافتها، وبيئتها الاجتماعية التى انحدرت منها. ومن المؤلفين أيضا من يغفلون- أو لا يعلمون- الفارق بين لغة الكتابة للقراءة، والكتابة للأداء، فبرغم المتعة في قراءة لغة «مسرح توفيق الحكيم» مثلا، ورغم الجهد الذي تكلفه فيما عرفه باللغة الثالثة التي تتوسط المسافة بين الفصحي والعامية

ويمكن أن تقرأ على النحوين، إلا أنها لغة غير أدائية، وطالما شكلت عائقا حقيقيا ومسكوتا عنه- في الوقت نفسه- دون اعتلاء أعماله خشبة المسرح. ولذلك فإحياء مسرح «توفيق الحكيم» يتطلب «الدراماتورج» القادر على إعادة صياغة بنية جمل حواره بحيث تخضع لشروط الأداء، وليس لشروط القراءة.

ومن الحذف ما يمتد إلى مواقف بأكملها إما لأنها لا تضيف جديدا إلي وعي المتلقي في جلسة بلا استراحة، وتتسبب في ركود إيقاع الفعل الدرامي. وربما تطور الحذف إلي الشخصيات الثانوية، التي يرى«الدراماتورج» إمكانية الاستغناء عنها أو دمج بعضها لتشابه الوظائف.وينطوي النص غالبا على جمل سرد تلخص المواقف والشخصيات المحذوفة وتؤدي وظائفها، ويمكن- في الوقت نفسه- الاتفاق مع المخرج، على طريقة ما، لتأكيدها في خطة الإخراج.

ولكن ثمة بالتأكيد نوع آخر من الجراحات بالغة الصعوبة والحساسية قد يقوم بها «الدراماتورج» من منظور الحداثة، بإيعاز من المخرج ورؤيته وطموحه الفني، ألا وهي جراحات إبدال المشاهد وتغيير ترتيبها، أو تفكيك الشخصيات الدرامية المعقدة ومتعددة الوجوه، علي أكثر من ممثل كي يؤديها مثل شخصية «هاملت»، أو «فاوست» سواء التي كتبها الألماني «جيته» أو الإنجليزي «كريستوفر مارلو»، أو شخصية «كاليجولا» التي أبدعها«البير كامي». فأيٌّ من هذه التغيرات والاستبدالات، تؤدي بالتبعية إلي إنتاج بنية درامية جديدة، وتقتضي بالتبعية وعيا بالفلسفة الفنية التي تنطوي عليها، وبما تثيره من مشكلات وسئلة عند التلقي، لاسيما مشكلة الغموض والالتباس الذي قد يتجاوز حدود دوائر التوقع المشروعة التي تحكم علاقة المتفرج بالأفعال المسرحية، وربما أدي إلى الضجر والسأم من ألغاز المتابعة. وهذه الجراحات قد تقتضي إضافة درامية تربط بين عناصر البنية الجديدة، ومن المجازفة بالعرض ككل، أن تجري بمعزل عن «الدراماتورج» الذي يستعين بخبراته الفنية ومعارفه المتخصصة، لينبه- على الأقل- إلي المشكلات والأسئلة التي تثيرها، فضلا عن إيجاد الحلول المناسبة لها والإجابات عليها، على نحو يقلل من خطر المجازفة بإساءة الفهم وارتباك التلقي.

وأذكر أنني في عملي علي بنية (يوليوس قيصر)، افدت من وعي التضاد الجمالي بين معسكر «أنطونيو- أكتافيوس»، و«بروتس- كاسيوس» واستفدت من تكنيك التقطيع«**photo-montage**» لأقدم المعسكرين معا علي جانبي خشبة المسرح، والانتقال بينهما بالإضاءة، فاستغنيت عن كثير من التفاصيل، ودمجت ما يربو علي الفصيلن في لقطات نشطة سريعة الإيقاع تكمل بعضها مع إبراز التضاد في الوقت نفسه.وأتصور أنها جراحة دقيقة اضطرتني إلي الوقوف طويلا بإزاء كل جملة أو كلمة تقال هنا أو هناك، دون أن أضيف كلمة واحدة من عندي!.

غير أن فن الدراماتورج قد يتجاوز نفسه أحيانا، ويتخطى حدوده التي تحتفظ بنسبة النص لمؤلفه الأصلي، وينتقل بالتبعية إلي حدود خلافية بين النقاد والدارسين وفناني المسرح أنفسهم، وتتأرجح خلالها نسخة الإخراج، بين ما يمكن اعتباره الدراماتورجية المشروعة، والتأليف أو الكتابة على الكتابة«**writing over writing**». وكانت تجارب، مثل تجارب«برتولد بريشت» خلال النصف الأول من القرن العشرين، في معالجة بعض من النصوص- مثل (أنتيجون) على نحو ما تواترت عن«سوفوكليس»، أو(كريولانس) التي كتبها «شكسبير» أو(ادوراد الثاني) التي كتبها «كريستوفر مارلو»، تجارب جريئة ولافتة للانتباه، بحيث تسببت في التوسع المربك لمفهوم «الدراماتورج». فقد عمد إلي تغيير القاعدة الفكرية التي استندت إليها هذه النصوص وأبدلها بأيديولوجية ماركسية واضحة من جانب، وأعاد كتابتها وتقطيع مشاهدها- من جانب آخر- بما يتفق مع فلسفته الفنية في التغريب، فتحولت هذه النصوص القديمة- من جانب ثالث- إلى مادة خام يستوحيها في إنتاج عمل جديد ينسب إليه، ومن العسير نسبته إلى المؤلف الأول. وإن كان ثمة من يدمج الفعالية البريشتية تحت مصطلح«الدراماتورجية»، فقد أحسن «بريشت» نفسه صنعا- في تقديري- بإدراجها تحت مصطلح التأليف، ونسب الأعمال الجديدة لنفسه متحملا مسئوليته عما فيها.

وفي السياق نفسه ليس من «الدراماتورجية» في شيء، التغيير والتبديل والقلب في شبكة العلاقات وخطوط الصراع، تحت مصطلح «الرؤية» أو شعار«حرية التناول». كأن ينقلب هاملت الأب حيا ويقتل أخاه «كلوديوس» لأنه اكتشف خيانته له ومراودته الملكة«جرترود»عن نفسها، أو أن يبدو «هاملت» الابن غارقا في السكر والعربدة منغمسا في ملذات البلاط، غير مبال لا بالثأر لأبيه ولا بعرشه المغتصب ولا بالأسئلة الموجعة التي تنهشه عن خلل الطبيعة في الكون وفي النساء، أو أن يتغير موقع«بولونيوس»من الصراع ويصبح نصير«هاملت» وبديلا لشبح أبيه، فيخبره بمقتله ويزوده بما يريد من معلومات عن أحوال عمه وأسراره ..الخ. فهذا وغيره مما يجري مجراه- إن لم يكن تخريبا لشبكة العلاقات كما صممها شكسبير- فهو تأليف خالص، يستدعي أن يحاسب في ضوء ما ينتهي إلي من بنية متماسكة أو غير متماسكة، وليس باعتباره افتئاتا علي شكسبير. وإن كان النص يعتمد على مادة غير تاريخية أو حتى أسطورية معروفة، فلا مبرر لمثل هذا النوع من القلب وتبديل شبكة العلاقات ومواقع القوى الفاعلة والاحتفاظ في الوقت نفسه بأسماء الشخصيات في النص المنتج، كما وردت في النص المصدر. وأولي بالدرماتورج في هذه الحالة ألا يتحامق، أو يتبجح بأي ذريعة مثل الحرية في التناول والرؤية، وعليه بالتبعية أن يغير صفته علي المنتج، ليصبح مؤلفا، ولا يظل تائها مضللا ومراوغا بين عالمين مختلفين كل الاختلاف.

وعلى أية حال، فبصرف النظر عن تجاوز فن الدراماتورج لحدوده المشروعة، وتقاطعه مع فنية الإعداد مرة، وفنية التأليف أو الكتابة على الكتابة مرة أخرى، إلا أنه يبقى فنا هاما ووظيفة ذات أثر ملحوظ في الاحتفاظ بحيوية متجددة للنصوص القديمة، فتمتلك القدرة على التعايش في بيئات مختلفة وأزمنة متباعدة، وتمد الحركة المسرحية بما يعوضها أحيانا عن الافتقار للإبداع الخالص. وفي تقديري، أن المنظومة الإدارية للمسرح المصري، ستتفتح- آجلا أو عاجلا- لتستوعب وجود الدراماتورج المتخصص أو المقيم في المسرح، وتعي دوره- ربما- علي رأس كتائب الموظفين بلا عمل تحت اسم الباحثين. وربما تخلص كثير من مخرجينا- في السياق المستقبلي نفسه- من النرجسية التي تدفعهم إلي القيام بأنفسهم بوظائف الدراماتورج حتى لو لم يمتلكوا أدواته ومعرفته التقنية إلا بالزعم الزائف والادعاء المغلوط. وربما تخلص أيضا مؤلفونا الأدباء الذين تحتشد بهم سلاسل المسرح المنشورة، من نعرة الأنا المؤلف الذي لا يقبل مساسا بعمله، ويقبلوا في الوقت نفسه مبدأ التعاون مع خبرة الدراماتورج، ليجتاز بأعمالهم الهوة التي تفصلهم فعلا عن المسرح.

وبعد، فالحركة المسرحية أحوج ما تكون الآن للاعتراف بالدراماتورج، لتتطور وتجتاز وضعها الراهن الذي يمتلئ بالشكوى من ضعف النصوص التي تطرح في أفقها ومن التهافت علي النص الأجنبي، الذي كثيرا ما يتعرض إلي جراحات فاسدة يجريها المخرج بنفسه. فلا تطور في الحقيقة إلا بمزيد من التخصص، والتعمق الرأسي في المعرفة والوعي التقني لدي أطراف عملية الإبداع وبتنمية روح التعاون والتكامل والتساند والحوار الخلاق بينهم، لاسيما أن المسرح أحوج ما يكون إلي هذه الروح من سواه. وقد يسفر وجود «الدراماتورج» والاعتراف بوظائفه ودوره الفعال في الحركة المسرحية، عن ظهور المؤلف وثيق الصلة بخشبة المسرح ولغاتها وأهلها، منتزعا نفسه من دولة البلاغة اللفظية، إن وجدت.

الهامش السادس : جماليات وتكنيك الحركة

١- جماليات الحركة.:

رغم أننا لم نألف الاعتداد بالحركة ضمن ما يتردد علي الألسن من عناصر العرض المسرحي، إلا أنني أعتبرها أهم العناصر علي الإطلاق بعد الممثل بطبيعة الحال. ولكنها تعد علي أية حال، من العناصر التي ينفرد بها المخرج- إن لم تكن العنصر الوحيد- الذي يستقل به استقلالا كاملا، ويتحمل مسئوليته بلا شريك أو معاون. حتى أن بعض المخرجين يكاد يقصر فهمه لوظائفه في تكوين العرض، على تحريك الممثلين في الفراغ المتاح من خشبة المسرح، سواء بأبعاده الأفقية أو الرأسية. ويتنصل بعد ذلك أو يكاد من مسئوليته عن العناصر الأخرى، سواء أكانت ملابس أو مناظر، أو تمثيل..إلخ، باعتبار أن وراء كل من هذه العناصر فنانا آخر يسئل عنها، أو على الأقل يشاركه المسئولية عنها بطريقة مرضية أو غير مرضية. ولكن هذا التصور بالرغم مما فيه من زيف، يؤكد من ناحية أخرى أهمية الحركة ومركزيتها في وظيفة المخرج، ولاسيما في العروض التي تكاد تستغني عن العناصر الأخرى، وتستعيد- في الوقت نفسه- المفهوم الجوهري للمسرح، بوصفه وجودا للممثل في حيز من الأرض أمام جمهور يتفاعل معه وينفعل به، فحينئذ يستولي تحريك الممثل على كل مسئوليات المخرج، وعلى بناء دلالة العرض وتأثيراته المحتملة في الجمهور.

والواقع أن خطوط الحركة المسرحية- بما تنتجه من أوضاع في أجساد الممثلين، وتكوينات بين بعضهم البعض، وعلاقات متداخلة بالضرورة بينهم وبين مكونات المنظر أو البيئة المادية التي تحيط بهم ويتفاعلون معها- تشكل في النهاية الوسيط المادي الذي يبنى ويجسد من خلاله المخرج فهمه لشخصيات الدراما وعلاقاتها والتأثيرات المتبادلة والمتطورة بينهم من ناحية، وبين شرطي الوجود في الزمان والمكان من ناحية ثانية. ولا شك أن اختيار خطوط الحركة يتوقف على تفسير المخرج ورؤيته الكلية للشخصيات ودوافعها النفسية، وأغراضها الخفية والمعلنة في هذا المشهد أو ذاك، ولأسلوب تفكيرها، والطريقة التي اختارتها لتنفذ بها أغراضها في هذه اللحظة أو تلك من اللحظات الدرامية، وفي حيز المكان الذي تشغله. ولذا يحاول المخرج بطرق شتى أن يقنع الممثل بتفسيره وفهمه للشخصية، ويدعوه لتوظيف أدواته في مجموعها لتجسيدها، وخلقها في سياق هذا الفهم نفسه وذاك التفسير المحدد.

فإن استعصى على الممثل استيعاب تفسير المخرج المقترح للشخصية التي يؤديها، استعصى- في الوقت نفسه- عليه، الانسجام مع خطوط الحركة التي يطالبه بها، واستعصى توليد ذلك المفهوم الجمالي الفريد في الأداء التمثيلي، بصفته توافقا عضليا عصبيا يشيع معه الانسجام بين الانفعال ونبرة الصوت وتلوينه، والإيماءة والإشارة وخط الحركة، سواء مع الكلمة المنطوقة أو بدونها. وفي الحقيقة يساعد خط الحركة- إذا ما كان سليما ومقنعا- الممثل في استدعاء أدواته وشحذها ودمجها في المشهد بطريقة سلسة وناعمة.

ولذلك كثيرا ما يحدث في تدريبات الحركة، أن يتوقف الممثل- إذا كان فاهما واعيا- ويبدي ملاحظته على خط الحركة، أو احتجاجه عليه أو رفضه له، ويطالب بتغييره بحجه أنه لا يحسه، أو لا يساعده في تجسيد الانفعال المطلوب بتلوينات صوتية معينة. وقد يتطور احتجاج الممثل- في السياق نفسه- إلي انسحابه بشكل مؤقت أو قاطع من العمل، أو يتطور إلي مناقشة مستفيضة يسعى خلالها المخرج إلي إقناع الممثل بخط الحركة وفق فهمه وتفسيره، وربما كان مرنا حاضر الخيال والبديهة فيجد بديلا ملائما لخط الحركة، دون أن يخل بتفسيره. وفي جميع الأحوال، يدرك المخرج أهمية اقتناع الممثل بخط حركته، حتى يمكنه أن يطوع كافة أدواته في كل قوى يتسم بالديناميكية والتماسك أو التضافر باتجاه تشكيل الإحساس والمعنى المبتغي. وأذكر أن ممثلا سأل المخرج يوما أن يدعه في ليلة عرض لشأنه، فيؤدي وفق إحساسه بما اعتبره تلقائية محافظا في الوقت نفسه على خطوط الحركة الخارجية، ولكن النتيجة لم تكن مرضية لا للممثل ولا للمخرج. فقد أرتبك أداؤه التمثيلي وتشوه بشدة بين ما ترسخ في الوعي والإحساس خلال التدريبات، وما حاول أن يتكشفه بالتلقائية المباغتة، كما اختلت- بالتبعية- كل علاقاته بغيره من الممثلين.

وعلى أية حال، لما كانت الحركة تشكل العنصر المتغير دائما في الصورة المسرحية، لارتباطها الوثيق بالممثل/الشخصية الدرامية ووجودها في الزمن والمكان، فهي أساس المفهوم الجمالي في الإيقاع البصري. فالإيقاع البصري في الصورة المسرحية يتشكل من التفاعل والتداخل الدائم بين ما هو ثابت وما هو متحرك، بين المادي والعضوي الحي. فإذا كان الثابت يتشكل من عناصر في المنظر: المستويات، المداخل والمخارج والفتحات، كتل الأثاث والإكسسوار العام، بما في كل أولئك من أحجام وألوان، فإن الممثل يشكل العنصر الحي المتفاعل مع هذا كله بحركته وإيماءته وإشارته، وعلاقته أيضا بما يرتديه من ثياب وأكسسوار شخصي وما بين يديه من أدوات وأشياء. وعلي هذا النحو فالحركة تخلق ذلك النسيج المتماسك بين الخطوط والألوان والأشكال والأحجام المختلفة والمتفاوتة، بمثل ما تخلق الإيقاع البصري ككل بين اللحظات االدرامية المتعاقبة. ويمكن - علي مستو آخر- تشبيه الدور الذي تلعبه حركة الممثل في إنتاج الصورة وإيقاعها، بالدور الذي تلعبه الخيوط بين يدي النساج على النول المشدود بالخيوط الرأسية الثابتة والمنفصلة في الوقت ذاته. فإذا كان النساج يحرك الخيوط الأفقية/اللحمة في يديه بتكنيك معين داخل وبين خيوط السدى أو الخيوط الرأسية ويشدها ليخلق من كليهما كلا متماسك الإيقاع البصري، فإن حركة الممثل بين ومع العناصر الأخرى في فراغ المسرح تنتج نسيجا يتكامل إيقاعه البصري، ويتدفق في الزمن، بما فيه من تكرار أو تعاقب للخطوط والوحدات اللونية، بطريقة معينة في مساحة محددة، ولولا حركة الخيوط الأفقية المتنوعة على هذا النحو، لما كان ثمة نسيج، ولا إيقاع بصري بالتبعية.

غير أن الحركة لا تعني بمفهوم الإيقاع البصري فحسب، ولكن هذا المفهوم نفسه يرتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة والمعني وبالسياق المولد لكليهما. فإن كان عزل الخيوط الأفقية/ اللحمة، عن نسيج القماش يعني انتفاء النسيج نفسه، وبقاء الخيوط الرأسية/السدى عارية بلا معني أو وظيفة محددة، أو يبقي المعني علي الأقل وجودا مؤجلا محتملا لم يتحقق بعد، فإن عزل الممثل أيضا بحركته، عن فراغ المسرح يعني أيضا نفي المعني المحدد عن الصورة المسرحية ومكوناتها المادية، أو تأجيله، ووضعه بالتأكيد موضع الإمكان. والحركة بوصفها سلسلة من الأفعال البشرية في الحياة، تعمل بمثابة منتج للمعني، ومانح للقيمة الوظيفية للأشياء. والواقع أن الأشياء، أيا كانت، لا قيمة لها ولا معني- بطبيعة الحال- في حد ذاتها، بل تتوقف قيمتها ومعناها علي ما تكتسبه من الفعل أو المشروع الإنساني الذي يدمجها في سياقه. فالمقعد- مثلا- إذا استخدم في ضرب شخص ما، كف في الوقت نفسه عن أن يكون مقعدا، والسرير لن يكون سريرا إلي في اللحظة التي يدمجه الإنسان خلالها في فعل النوم، ولن يضج أيٌّ منهما بالشكوى من الانحراف بمعناه أو سوء توظيفه، إذا ما تحول إلي شيء آخر في فعل أو مشروع مغاير. ولا شك أن المسرح- وهو فن العوالم المفترضة والمتخيلة- ينطلق بهذا التأسيس المستمد من الوجودية، ويتوسع فيه لآماد بعيده، خاصة إذا ارتبط بمدارس وأساليب فنية غير واقعية!.

وعلى هذا فالحركة تشكل السياق الذي ينتج المعني لأي شيء أو تفصيلات في المنظر والثياب أو الإكسسوار، أو حتى في تغير مزاج الإضاءة أو الاستماع إلي مؤثر صوتي أو جملة موسيقية، بما يفعله بها، أو باستجابته نحوه. والحقيقة أن فعل الممثل بالاشياء أو استجابته لها، يمنحها حضورا قويا في وعي المتفرج بها، فإن لم يفعل الممثل بأي مفردة في الفراغ شيئا، أو لم يستجب لها، سقطت بالتبعية من وعي المتفرج، دون أن يلتفت أصلا لوجودها، وكأنها عدما. وهكذا فالحركة من الممثل وبه، تصبح دليل المتفرج ومرشده إلي بقية تفاصيل الفراغ، فإن أخطأه هذا المتفرج أو أفلت من وعيه وإحساسه هذا الشيء أو تلك التفصيلة، فلا شك أن الخلل في الحركة، قبل أن يكون في المتفرج الغافل عما يراه، فهذا المتفرج لن يتنبه- على أية حال- إلا لما يتنبه إليه الممثل ويفعله بالأشياء، ويؤكده ويستحضر وجوده في حركته وإيماءته وإشارته.

والواقع أن تأسيس جماليات الحركة في المسرح- على هذا النحو- يمكن أن يستمد من المصطلح المهني الدال عليها، وهو«الميزانسين- **Mize en scene**». فالمصطلح يتكون من الفعل الفرنسي «**Mize**» بمعني يضع، و«**scene**» بمعني مشهد، كما تواتر في العديد من اللغات الأوربية، ذات الأصول اللاتينية، ومن ثمة يعني حرفيا «يضع في مشهد». ولما كان المصطلح يرتبط بالحركة التي يصوغها المخرج للممثل، يصبح بالتبعية دالا على هذه العملية الفنية المعقدة والمركبة- في الوقت نفسه- التي يخلق من خلالها المخرج مجالا حيويا يضع فيه الممثل بالأشياء في حيز رؤية المتفرج، لا بعيدا عنها أو خارج نسيجها أو سياقها المحتمل.

و لكن المخرج لا يمكنه- من ناحية أخرى- أن يصوغ الحركة، إلا بعدما يتفق مع مصمم المناظر، على مداخل ومخارج الخشبة، بما فيها: مستويات متدرجة، أبواب، نوافذ أو بلكونات ومناور، ممرات، طرق أو حدائق أو ساحات عامة أو ميادين، وما يوجد هنا أو هناك من كتل وأثاث وأشياء، وما هو حاضر في الأمامية وما في الخلفية، يتصل به على نحو ما. فأي مكان في الواقع، ليس معزولا- بحد ذاته- عن غيره من الأماكن التي تحيط به أو تتواصل معه وتؤثر بالضرورة عليه، وبالتبعية فالنافذة- مثلا- تصبح ذات أهمية قصوى في ربط «الشقة» كمكان مغلق، بالعالم الخارجي حولها، الذي يبدو غائبا. وهذا الغائب في الخلفية يمكن أن يكسبه الممثل- في أي لحظة- حضورا قويا في وعي المتفرج بإشارته أو بنظرته إليه، أو بحركته نحو النافذة، وكيفما يفعل هذا أو ذاك تتشكل مشاعره- في الوقت نفسه- نحو الخارج، في الخلفية.

٢- تكنيك ولغة الحركة:

إذا كانت الحركة عملية تخلق مجالا حيويا، أو بالدقة سياقا محددا توضع فيه الأشياء والممثلين، وكتل المنظر في كل مركب متضافر، داخل دائرة اكتراث المشاهد وتضفي عليه في الوقت نفسه المعني، فالحركة لغة لها مفرداتها، وجملها، ولها- إن جاز التعبير- قواعدها النحوية والصرفية. وهذه القواعد لا تنفي بالتأكيد الإبداع والتكوين الجمالي المثير للإعجاب، بأساليب يمكنها أن ترقى من الواقعية الصرفة، إلي ألوان من الشاعرية المرهفة، تفجر طاقة تعبيرية مختزنة قادرة على التواصل والارتباط بالمرجعيات المعرفية لدي المتفرج، فيحل شفرتها ويتفاعل معها وينفعل بها. وربما أمكن تحليل لغة الحركة إلي ثلاثة محاور:حركة الممثل الذاتية، علاقة الممثل بالإكسسوار، وعلاقة الممثل بالممثل وبالمساحة في الفراغ.

أ-محور الحركة الذاتية:

في محور الحركة الذاتية تتحدد الحركات و«الأوضاع- **poses**»، التي يمكن أن تتشكل بجسد الممثل وأطرافه دون أن يقطع أي مسافة في أي اتجاه على خشبة المسرح، لذا توسم بالذاتية لأنها تصدر عنه وتتشكل به. ويستوعب هذا المحور في الحقيقة ثلاث مجموعات أو مناطق من الجسم، أولهم منطقة الأصابع بالكفين والذراعين، وثانيهم منطقة الرقبة والعنق بالرأس على أرضية الكتفين، وثالثهم منطقة الجزع.

في منطقة الأصابع والكفين والذراعين، يتشكل عديدا من مفردات «الإشارة- **gesture**»، مثل إشاحة اللامبالاة، والأمر بالصمت، أو التهديد، أو علامة التبشير بالنصر، أو الاستحسان لفعل ما وتأييده إذا تكونت قبضة اليد بإصبع إبهام مرفوعا، أو تسخيف فعل آخر ودمغه بالفشل إذا انقلبت قبضة اليد بالإبهام المفتوح لأسفل، أو شد الأزر بقوة...الخ. وفي كل هذا علامات بالإشارة، تنحل شفرتها في مرجعية الحياة اليومية. ولبعض الإشارات إطار مهني أو فئوي محدد، فيصعب حل شفرته إلا لمن ينتمون للمهنة نفسها أو الفئة الاجتماعية، أو ذوي الخبرة المعرفية بها

وقد يكون لبعضها إطار بيئي كالبيئات الرعوية أو الساحلية التي ينتشر فيها مناخ معين، ونمط إنتاج سائد بأدواته وطريقة استخدامها، الأمر الذي ينتج نظاما من الإشارات يتصل به، وبأهل البيئة بعضهم مع ببعض.

وفي المنطقة الثانية، تتشكل أيضا عديدا من المفردات، خلال الأوضاع والإيقاعات المختلفة التي تتخذها الرقبة والعنق في علاقتها بالكتفين، أي «الإيماءة- **nod**».والحقيقة أن حركة الرأس تعد مركزا بالغ الحساسية لتجسيد الانفعال والإيحاء به أو التعبير المباشر والقوي عنه، كإيماءة قبول رأي أو السخط عليه، أو رفضه والإشاحة عنه، أو الاستخفاف به واحتقاره، أو إطراقة الإحساس بالذل والمهانة، أو الدهشة والمباغتة، أو الاستنكار العنيف، أو حالة التفكير العميق والتأمل، ففي كل هذا تتخذ الرأس والعنق أوضاعا تشكيلية متباينة في علاقتهما بالكتفين، تتأكد بها في الوقت نفسه استجابة عضوية للانفعال ودرجة التوتر العصبي.

ولا تختلف منطقة الجذع والساقين عن غيرها من مناطق الجسم، بوصفها مضخة هائلة لعلامات ذات مغزى، مثل وضع الجسم مشدود الجزع غير المنحنى للأمام، أو مائلا للأمام أو للخلف أو على الجانبين، أو مكوّما على نفسه في حزن يائس، أو ذعر مكتوم..الخ. وغالبا ما تكسب المهن وأدواتها أوضاعا جسمية لأصحابها،لا تكاد تفارقهم في حلهم وترحالهم، فيبدو وضع الجذع مع الساقين والأرداف وكأنه أثر مهني لا حيلة فيه. فصانع الأحذية الذي ينحني في قعوده لفترات طويلة، يتقوس ظهره قليلا ويسقط ردفيه، بوضع يلزمه في وقفته أو مشيته. والفلاح ينحني جذعه للأمام من طول عزقه بالفأس، والنجار يتهدل كتفه الأيمن ويميل جذعه لليمين بتأثير استخدامه للمنشار وتركيز طاقته العضلية عليه، والذي يمارس الكتابة تتهدل كتفيه، ويبدو صدره ضيقا من طول العزلة والانكفاء كاتبا على المكتب، أو قارئا.. وهكذا. وعلي الممثل أن يلاحظ ويختزن في ذاكرته، تأثير مهنة الشخصية التي يؤديها، علي الأوضاع التي يتخذها جسمها، حتى يمكنه أداءها بمصداقية، ويكسب جسده مرونة التشكل في أوضاع مختلفة، وإلا أنتج نفسه في كل مرة!

ولكن من الجدير بالتأكيد، أن مناطق التعبير وضخ العلامات الموحية بالجسد، لا تعمل منفصلة أو معزولة أحدها عن الأخريين، بل تتساند في اللحظة الواحدة لإنتاج المعني الكلي. ومن ثمة تعضد الإشارة من الأصابع والكفين ووضع الذراع، تلك العلامة الناتجة من حركة الرقبة أو العنق في علاقتها بالكتفين، وتتساند هذه وتلك بوضع الجذع في علاقته بالساقين، ليتشكل في النهاية نسق علامات يجسد اللحظة التمثيلية بما فيها من مشاعر وانفعالات وأفكار مركبة ومتداخلة فيما بينها.

وتصبح الحركة الذاتية للممثل بمفرداتها المتنوعة من مختلف المناطق التعبيرية في الجسد، ذات أهمية استثنائية في حالة الصمت أو على الدقة تلك اللحظة التي ينعدم فيها الكلام. فبرغم غياب الكلمة عند الممثل، إلا أن الجهاز النفسي والأفكار المتباينة في حالة حضور نشط يتفاعل مع ما يسمعه أو يراه، ويمتد بالتبعية إلي جهازيه: العضلي والعصبي، ليشكل ما يموج فيه من انفعالات أو ردود أفعال، في مناطق الحركة الذاتية، وذلك على نحو يمهد للأداء الملائم في اللحظة التي يأتي فيها دوره في الكلام. والواقع أن النشاط الداخلي بانعكاسه في حركة العضلات والأعصاب، ما يمنح بالفعل المعني والمبرر للكلمات التي يستمع إليها الممثل من زميله في المشهد نفسه. ومن هنا تتشكل جدلية اللحظة الدرامية وديناميكية الوجود في المشهد على المسرح.

ولكن كثيرا ما نرى الممثل بائسا، وبليد الإحساس، ضحل الموهبة، متهافتا في فنه، حين يشغل نفسه- وفقط- بما يقوله ويحفظه كالببغاوات أو آلات التسجيل، وإذا به كالحجر الأصم متى افتقر إلي الكلمة واضطر لالتزام الصمت، ويبدو حائرا مثيرا للشفقة والاحتقار معا، لا يعرف ما يفعل بيديه اللتين رزقه بهما الله!!. وكم من مشاهد درامية بارعة- خاصة في الكلاسيكية وغيرها من الأشكال الدرامية التي تستدعي فقرات كلامية مطولة على لسان شخصية واحدة- قتلها مثل هذا الممثل، والمخرج الذي أداره ووجّهه، فبدت مملة باردة على المسرح لا حياة فيها ولا روح.

وقد لا يتطلب المسرح منطقة الوجه كمجال شفاف يكشف عن الانفعالات والمشاعر المتباينة، لأنه منطقة تستدعي الاقتراب الشديد منها للتواصل معها والتفاعل مع متغيرات صفحتها، بينما المسرح يقيم مسافة غالبا بين الممثل والمتفرجين. ولكن تزيد أهمية الوجه وتعبيراته في الأداء التمثيلي أمام كاميرات السينما والتلفزيون، ولاسيما في اللقطات المقربة والمتوسطة، وكذلك في مسارح القاعات الصغيرة التي تنتفي فيها المسافة الجمالية أو تتضاءل- على الأقل- بين الممثل والمتفرج، بما يجعل وجه الممثل حاضرا وواضحا في بؤرة المشاهدة. إلا أن الوجه يبقى- في كل الأحوال- وسيطا تعبيريا لا يمكن إهماله: نظرة العين، وضع الحاجبين، حركة الفكين، والشفتين، فهنا قد تتجسد أدق الانفعالات والمشاعر المكتومة التي ربما لا تستطيع الشخصية أن تبوح بها بالكلمات، وهنا فهم الممثل والمخرج لكثير مما يكمن تحت السطور المنطوقة، وتكمن الإضاد بين ما يقال أحيانا وما يستقر في الصدور.وعلي أية حال، فإن ثراء تعبيرات الوجه، تعود لتتساند مع ما عداها من العلامات الحركية الصريحة، مثلما يتساند معها الصوت قوة وخفوتا وتلوينا للكلمات. وبعض مناهج التمثيل توصي بتكوين الصورة الخارجية للحظة التمثيلية، أي من خلال العلامات الجسدية ومناطق إنتاجها المختلفة، لا على حساب الصدق الداخلي، ولكن كمقدمة له وطريقا إليه، فترى أن نجاح الممثل في التوصل إلى الصيغة التي يكوّن بها أعضاء جسده وأطرافه، على نحو موح تؤدي بالتبعية إلى توليد الانفعال والإحساس في نفسه، فيمتد لأدائه الصوتي. ومن مناهج التمثيل ما يضحي بشكل واع بالصدق الداخلي

ولا يكاد يبالي به، مادامت صيغ التكوين الجسدي توفي بالغرض، خاصة المناهج التي تستدعيها العروض التي يتضاءل فيها دور الكلمة إلى درجة النفي، وهي ما تعرف بعروض الدراما الحركية.

وعلى أية حال فلغة الجسد ومناطقه التعبيرية على هذا النحو، تقتضي من المخرج والممثل معا انتباها شديدا وحواسا يقظة متفتحة دوما على الواقع المعاش بمختلف بيئاته الممكنة ونماذجه البشرية بمهنها المتباينة. وذلك حتى تتغذى ذاكرة الممثل والمخرج البصرية والسمعية بما تنشئه هذه النماذج من أشكال تعبير وتكوينات جسدية متنوعة، في لحظات الفعل والانفعال المتعاقبة في حياتها. فبدون تغذية الذاكرة بالشواهد البصرية والسمعية بشكل دائم ومتجدد، يضمر خيال المبدع وتضعف قدراته على إنتاج وسائط الاتصال بالشخصية الدرامية في الفراغ المسرحي، بل يتميز مخرج عن آخر، وممثل عن سواه، وكاتب دراما عن كاتب، بالفارق في إنتاج التفصيلات الدقيقة في وسائط التعبير التي تتخذها كل شخصية في تحقيق ذاتها.

ب-محور علاقة الممثل بالإكسسوار:

كثيرا ما ألاحظ أن المخرج أو الممثل مع «الإكسسوار- **accessory**» علي أنها- كما يوحي فعلا اسمها باللغة الأجنبية- ملحقات زائدة عن الحاجة وغير جوهرية، فيبدي استهتارا بها، لا يلبث أن يسفر إما عن نتيجة عكسية أو تثير الغيظ منه، أو التهكم عليه، كهذا الممثل الذي يمسك سيفا من نصله، ويتشنج بقبضته عليه، وأحيانا يتبخطر به كأنه مجرد عصا!. ومثل هذا الاستهتار الذي لا يخلو من حمق، يبدو أحيانا في التعامل مع «المهمات والأشياء المسرحية- **properties**»، وكأنه اضطر إليها اضطرارا بعد تفريغها من أوراق النص، دون أن يعرف لها قيمة أو فائدة.

ولكن المخرج أو الممثل النابه، من يمكنه بلا شك تفجير اللغة التي ينطوي عليها تعامله بالمهمات والإكسسوار، بما يسهم- في الوقت نفسه- في خلق ديناميكية المشهد، وبناء صورة صادقة عن الشخصية، ويضفي علي كليهما طابعا حيويا أخاذا ولافتا للانتباه. فمن الإكسسوار ما يعد ذا أهمية بالغة في أي من هذين المجالين، بحيث لا تستقيم صورته دونه، ويحقق فيها أثرا سريعا ومباشرا، كما تفعل سماعة الطبيب أو عكاز الأعمى.والواقع أننا نعيش حياتنا اليومية في وسط مادي ممتلئ بأشياء عديدة ومتنوعة، منها ما هو آلات أو أدوات نشتغل بها ونتنتج ونحقق ذاتنا العاملة، فهي أدواتنا المهنية، ومنها ما نستخدمه في إعداد الطعام والشراب وترتيب المائدة لتناوله، ومنها ما هو مصاغ نتزين به وتتزين نساؤنا، ونتهادي به بما يجسد جانبا هاما في علاقاتنا الاجتماعية. وعلي هذا النحو فالأشياء والأدوات وثيقة الصلة بإشباع الغرائز الإنسانية وبدوائر الوجود متعددة المستويات التي يتعين علي الإنسان أن يحقق وجوده فيها، وليس منها ما يمكن أن يعد مجانيا. ولكن عالم الأشياء والأدوات يختلف بالضرورة ويتنوع باختلاف وتنوع البيئات التي ينتمي إليها البشر، أو يعملون ويمشون ويتنزهون فيها، حتى لا تكاد تخلو لحظة من لحظات حياتنا اليومية، من استخدم الأدوات واستبدالاتها الممكنة.

وبالتبعية، فإن أي لحظة من لحظات الحياة، هي لحظة مشحونة بالأدوات والأشياء التي نستخدمها فيها، دون أن نتوقف علي وظائفها النفعية المباشرة، بل إننا ندمج طريقة استخدامها النفعية في تجسيد عالمنا النفسي بانفعالاته ومشاعره وعواطفه. فالذي يعمل باستمتاع وتركيز لايستخدم أدوات العمل بالطريقة نفسها التي يستخدمها المستهتر المكره، ولا المتعجل الذي يضغط عليه الشعور بالوقت، ولا الساخط الذي ينفث عن غليل مكتوم، ولا العاشق الذي يناجي آخر من وراء عمله..الخ. ولا يكاد يختلف الأمر في غير لحظات العمل، حيث نأكل أو نشرب أو نتحاور حول موضوع ما، فثمة دائما أدوات وأشياء نتفاعل معها، ونجسد في طريقة استخدامنا لها، مشاعرنا وانفعالاتنا وما يجري في علاقتنا بالآخر الماثل أمامنا. حتى لو تأملنا اللحظة التي نبدو فيها وكأننا نتكلم وفقط، ولا نستخدم غير ألسنتنا، سنكتشف- بيسر بالغ- أنها مشحونة بأدوات وأشياء نتفاعل معها، ونجسد فيها أدق مشاعرنا، ولاسيما غير الواعية: النظارة، الخاتم أوالدبلة في الإصبع، السلسلة، الحلق، توكة الشعر، أزرار القميص أو الثوب، الياقة، حقيبة اليد.. الخ. وهكذا.. فإن تأمل الحياة وسلوك البشر في أي لحظة من لحظاتها، كفيل بأن يرد الاعتبار للإكسسوار والمهمات وللوظائف المتعددة التي تؤديها بجانبها النفعي والنفسي معا، بحيث تتشكل اللحظة ككل ديناميكي وحيوي في الوقت نفسه «هنا-الآن»، بإيقاع مركب من البصري والسمعي، لافت للإنتباه بشدة وإعجاب، حين يستعاد علي خشبة المسرح.

والجدير بالذكر أن كثيرا من العروض المسرحية المعاصرة- ومنها ما رأيته في دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ولا أنساها إلي اليوم- تعتمد لغتها كلية علي علاقة الممثل بالإكسسوار والمهمات المسرحية، حتى في تفجير الموسيقي والمؤثرات الصوتية!، وفي إطار محايد يخلو مما قد يسمى ديكورا، لينشئ الممثل بنفسه المنظر مما بين يديه. ولم تكن هذه العروض أعجوبة، بل هي وليدة التأمل الطويل والمتأني لهيمنة الأشياء علي لحظات الحياة. وفي الدراما العبثية تسود فكرة «التشيؤ- **objectification**» الإنساني والمسخ متعددة الأشكال، والاهتمام المفرط بنزعة التملك، بمضمون فلسفي مستمد من الوجودية، فتكتسب الأشياء والمهمات المسرحية أهمية بالغة في تشكيل الصورة وإيقاعها المركب، لاسيما وأنها تتمتع بالقدرة علي النمو فيكبر حجمها ويطول بمبالغة فنية، وبالقدرة علي التكاثر المفرط. ولكن رغم أن هذه الأعمال كثيرا ما تلفت أنظار طلبة المسرح والهواة، ربما لأسباب عملية: قلة الممثلين والتكلفة المادية، إلا أنها غالبا ما تخرج من بين أيديهم فاترة ومملة جوفاء مع ما يعتريها من صخب أحيانا، لأن تفكير صناعها لم يتطرق إلي حرفية تكوين الصورة المسرحية ذات الإيقاع المركب النابض بالحيوية. وفي السياق نفسه يمكن أن استشهد بمسرحية (صورة دورا) التي كتبتها «إلين سيسكو»، وتعالج فيها جلسات علاج نفسي متعاقبة لمريضة بإزاء طبيبها «فرويد». ففي هذه المسرحية يجب أن يلتفت المخرج والممثل إلي الدور الهام الذي تلعبه علاقة «دورا»- مثلا- بحقيبة يدها: كيف تمسك بها، كيف تضعها وتحركها علي فخذيها، متى تتحسسها ببطء أو بأصابع مرتعشة أو تنقر عليها بأناملها، ولماذا تفتحها ولماذا تغلقها، ماذا تخرج منها وماذا تخفي فيها.. الخ. إنها دائمة التعامل والتفاعل علي أنحاء مختلفة مع هذه الحقيبة، سواء وهي تتكلم أو وهي تصغي إلي الطبيب

فإن لم يبن المخرج علاقة الممثلة مع هذه الحقيبة نفسها، وتفهم أنها تكاد تعادل منطقة «اللاوعي» عند الشخصية، وحرص علي انتاج صورة ديناميكية حية ومتوترة، لقتل المسرحية- وإن يكن غيرعامد- من المشهد الأول.

وعلي أية حال، يبدو كثير من مخرجينا وممثلينا فقراء القريحة ومرضي بداء مزمن من البلادة، والعمى أو الغيبوبة الحسية، التي تمنع تأمل الواقع بما ينطوي عليه من تكامل واطراد في علاقة الإنسان بالأشياء والأدوات، وملاحظة ذلك بدقة وعناية، علي نحو يمهد لإمكانية إعادة إنتاجه فيما يقدمونه من أعمال، واضفاء الطابع الجمالي عليه. ولا شك أن هذا الداء يفسر من ناحية ثانية الاهتمام المفرط بالكلام، وكأن التمثيل فقط فن إلقاء!، ويفسر- ربما- القول الشائع بأن حضارتنا بلاغية ولفظية!.ولذلك من اليسير ملاحظة أن كثير من عروضنا المسرحية تغفل الإكسسوار ولا تكاد تبالي بوجوده، أو تستخف به، وكأنه مجاني لا ضرورة لأن يشعر به المتفرج أو يدركه، فإن أدركه، كان بلا وظيفة أو مجرد حلية خارجية لا ضرر من أن تخطئها عينه وتتخطاها حواسه.

وفي هذا السياق، يتعامل الممثل- تحت إدارة المخرج الغافل- مع الإكسسوار والأدوات بعشوائية واستهتار علي نحو مؤسف، يؤدي غالبا إلي قلب الأثر الكلي للمشهد رأسا علي عقب، كما يؤدي إلي احتقار المتفرج لما يفعله. والواقع أن هذا يحدث كثيرا في عديد من لقطات وكادرات الدراما التلفزيونية والسينمائية، بل والأعمال المسرحية لاسيما التي ينتجها الهواة. ولعل أبسط المظاهر المتواترة والدالة علي هذا النوع من الاستخفاف والعشوائية، تعامل الممثل مع حقائب السفر التي من المفترض أنها ثقيلة ممتلئة بالثياب والأشياء، وينوء بحملها الكاهل وتلهث الأنفاس في قليل من الخطوات، ومن الطبيعي أن يزيد الشعور بالإرهاق والإعياء إذا اضطر المرء لأن يصعد بها سلالم أدوار متتابعة أو مشي مسافات طويلة. ولكن لا الممثل ولا المخرج يكلف نفسه- غالبا- مشقة السؤال عمّ ينبغي فعله بهذا الحمل: كيف يدرس التشريح العضلي للجسم أثناء حمله، كيف يبدي الإحساس بثقله، ومدى الإرهاق الذي يسببه، كيف يؤثر علي أسلوب التنفس، وطريقة تقطيع الكلام؟، كيف ينزله أو يتخلص منه أو يسلمه لآخر؟ أي مشاعر ترافقه هنا وهناك؟، وكيف يؤثر علي مظهره وثيابه؟. لا شيء من هذه الأسئلة يطرأ علي ذهن الممثل، رغم أنها أسئلة مهنته كممثل، وإذا بالمخرج يتقبل- بعد ذلك- أن يبدو الممثل ببذلته أنيقة، وشعره مصففا وكأنه خارج لتوه من تحت يد الحلاق، ويضع الحمل علي الأرض كأنه ريشة، ويتخلص- ببراءة- من كلمة الحوار التي تشير إلى إنهاكه بحمل ثقيل لمسافات طويلة!!. فهل يملك المتفرج آنئذ إلا أن يضحك ساخرا من هذا الممثل، ومن المخرج الذي أداره ووجهه على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا، أو يضحك من كليهما معا، بينما تصورا أنهما ضحكا على المتفرج وخدعاه، بأداء تمثيلي زائف ومبتسر؟؟!.

لا ريب أن وعي المخرج والممثل الذي يتعامل مع الإكسسوار والمهمات، بهذا الشكل، هو- في الحقيقة- وعي مبتذل يستكمل ابتذاله بتصفح النص الدرامي بوصفه أوراقا متخمة بالكلمات التي عليه أن ينطقها أو يتخلص منها بصور آلية متكررة ومحفوظة، أو على الدقة معلبة في الوعي نفسه سلفا، فإن أنسي- وجل من لا يسهو- كلمة أو عبارة، فما عليه إلا أن يستحث الملقن أن يعينه ويعيد حشو أذنيه بما نساه ليلفظه لفظ النواة الخاوية. إلا أن النص الدرامي- ولو في أسوأ أحواله- مشروع حياة محتملة وتصميم راقد على الورق في انتظار من يوقظه وينفخ فيه الروح مكتملة ودقيقة غير منقوصة أو مطموسة المعالم والصفات. وعلى أية حال فقصور فهم الدور الذي يمكن أن تؤديه علاقة الممثل بالإكسسوار في إضفاء شيء من الديناميكية والحيوية على صورة المشهد في كليته وتفجير طاقته التعبيرية بالتبعية، يؤدي إلى قتل المشهد نفسه وتفريغه من الحياة الممكنة، ويعطل دافع المتفرج لمتابعته، لما فيه من زيف وركود، فتبدو الشخصيات وكأنها مغيبة، فاقدة الإحساس والوعي بما حولها، فرغت للكلام وتبادل التعليقات الخالية من القيمة الدافعة، سواء أكانت في بيوتها أو مكان عملها أو في طريق عام.

من الإكسسوار- على أية حال- ما يطلب من الممثل، أن يلم إلماما وافيا بالتشريح العضلي لجسمه ولكل عضو فيه، وكيف يتشكل جسده، وأي الأوضاع تتخذها أجزاؤه، عندما يستخدم هذا الشيء أو تلك الأداة، وأين يختزن طاقته، وفي أي المناطق يتكشف توتره، خاصة إذا اضطلع بشخصية مهنية، وتطلب الأمر أن يستخدم أدواتها في لحظة من لحظات عملها، حتى ولو كانت مصنعة من غير خاماتها الطبيعية. فما أغرب هذا الممثل الذي يمسك بالفأس ليعزق الأرض وكأنه يضربها بعصا، أو يمسك مسطرة المهندس كالشومة، ويعامل سماعة الطبيب كحبل أضطر لتعليقه في رقبته، ويشهر سيفا مسلولا ولا يلبث- بكل براءة أو سذاجة- أن يقبض على نصله بيده الأخرى أو يعبث به، وربما يقلب النصل مقبضا!!. ولكن هذا الممثل ليس غريبا عن مهنته فقط بل وأحمق، تافه يستهين بحياته مثلما يستهين بالناس وأثره عليهم أو تأثيره فيهم، فلا غرو أن يستهينوا به، بل ويسخرون منه بصوت عال. وقد حدثت هذه الاستجابة المميتة في أحد العروض حين رأى الناس ممثلا يلعب دور طبيب، وإذا به يقوم بالكشف على مريضه وقوس السمّاعة حول عنقه، وليس في أذنيه!. ومرة ثانية حين رأى رواد مقهي مشهد مماثل في مسلسل تلفزيوني!.

ولعل القارئ يتذكر المشاهد الختامية في فيلم (الحب وحده لا يكفي)، وفيه يؤدي الممثل الكبير «سعيد صالح» دور نجار مسلح، من المفترض أنه طويل الباع في مهنته، وليس صبيا في طور التعليم واكتساب الخبرة، واستطاع أن يقنع الخريج الجامعي أن يعمل معه ويكسب، ولا ينتظر أن يأتيه خطاب القوى العاملة. ومن المتوقع بطبيعة الحال أن يرتكب خريج الجامعة المبتدئ في هذه المهنة أخطاء عديدة في التعامل مع أدواتها، لا أن يرتكبها الخبير الضليع بها، ولكن الممثل الكبير - رغم ذلك- أمسك المنشار ليقطع عرقا خشبيا

وبكل براءة واستهتار بدا وكأنه يحك العرق حكا بلا أي دراسة لوضع جسمه تشريحيا، ولا لعلاقته بهذه الأداة، ولا لما تقتضيه من جهد في مقاومة أليفاف الخشب، فكان كطفل يعبث لا أكثر. ومما زاد الطين بلة، أن العرق الذي يقطع فيه، كان من الأعمدة التي تحمل السقف كله، وهذا ما يتضح من لقطات الكاميرا، أي أن قطعه يؤدي إلي انهيار السقف بمن عليه من العمال، وفيهم البطل الذي تأتيه خطيبته لتبشره بوصول خطاب القوى العاملة إليه. وهكذا.. لا المخرج ولا الممثل الكبير المحترف صاحب الخبرة الطويلة، اهتم بصدق المشهد وما يقتضيه من عناية بالتفاصيل الدقيقة، وكلاهما استهتر فلم يدرس أو يبحث أو يسأل، أو يلاحظ، كي يغذي الذاكرة البصرية بما عليه أن يعيد إنتاجه، ويأتي الصدق من مكمنه. والنتيجة، أن الناس ضحكت وتعالت أصواتها بالتعليقات الساخرة، وكل منهم ينبه الآخر إلي عبط الفنانين الذين ينتحلون- بشكل «مفقوس»- صورة الكادحين البسطاء!!.

وفي هذا السياق أتذكر واحدا من العروض المسرحية التي رأيتها في أنشطة طلبة الجامعة، وكان عن نص«مكسيم جوركي»المعروف ب(الحضيض) ومن شخصياته «كليش» صانع الأقفال الفظ الذي لا يكف عن برد معدن الحديد وطرقه. إلا أن المخرج الشاب- بالرغم من موهبته البادية في أجزاء أخرى من العمل- استخف بشخصية «كليش» ولم يكلف نفسه واجب السؤال عنه، والبحث عن شبيه له، ليدرسه ويراقب عمله ويعلم كيف يستخدم أدواته، بل ويشكل إيقاعا بصريا وسمعيا مثيرا بها. وبالتبعية لم يكن عنده ما يوجه به ممثل الدور، ولا كان لدى الممثل ما يعينه على خلق الصورة الصادقة والمقنعة بالشخصية التي يؤديها في العمل. واكتفي كلاهما بصندوق خشبي صغير ممتلئ بقطع الحديد والصفيح، وقد جلس أمامه الممثل القرفصاء خابطا- كما أتفق- بما يشبه الشاكوش، بشكل بدا مضحكا في البداية ثم مملا وكئيبا، فمثيرا للشفقة، والأكثر غرابة ولفتا للانتباه أن جملة الحوار التى ترافقه تحدد ما يفعله بأنه «برد» لا «طرق»، وينبغي أن يكف عنه لأنه يصدر أصواتا مزعجة لزوجته المسلولة!. ولكن بهذا الاستهتار أو تلك اللامبالاة، أو الغفلة الفنية التي تنتقل ممن يعتبرون أنفسهم محترفين إلى الهواة، أجهض المخرج وممثله معا فرصة ذهبية مواتية لتفجير إيقاع المشهد وموسيقاه الداخلية الفريدة والملتحمة به في الوقت ذاته، من علاقة كليش بأدوات مهنته وما يصدر عنها من أصوات.

ولا أظن أن أحدا ممن أبحروا في مياه الدراما ولم يكتفوا بالعبث على شواطئها، ينكر أن جانبا كبيرا من الإيقاع البصري/ السمعي، يمكن أن يتولد في (تاجر البندقية) من علاقة «شايلوك» مع السكين التي يشحذها علي نعل حذائه، ولا سيما في مشهد المحكمة!. وفي السياق نفسه يتولد إيقاع بصري واضح في مسرحية (أثيللو)- وهي أيضا من روائع شكسبير الخالدة- من حركة قطعة إكسسوار بسيطة ممثلة في المنديل الذي أهداه «أوثيللو» إلي «ديذدمونة» يوم زواجه بها. وذلك ابتداء من لحظة الإهداء بما انطوت عليه من تعبير عن مغزاه، وما يتجسد فيه من قيمه الثقافية المتوارثة، مرورا بإلحاح «أياجو» علي زوجته «ايمليا» لتسرقه، إلي أن وضعه في بيت «كاسيو» إلي توجيه وعي «أوثيللو» لفقده هناك، انتهاء بواحد من أعظم المشاهد في تاريخ الدراما على الإطلاق

وهو المشهد الذي يلاحق فيه «أوثيللو» زوجته بالسؤال عن المنديل، بينما تلاحقه هي بوساطتها ليعفو عن «كاسيو» ويعيده إلي منصبه!. إن المخرج الواعي بفنه حقا يستحيل عليه- في إخراجه - أن يغفل هذا المنديل أو يستهتر به، ويعامله كمجرد قطعة إكسسوار من بين قطع عديدة يطالب مساعديه بتفريغها. وأذكر أن مخرجا من أسبانيا ينتمي إلي هذا النوع الواعي والخلاق في الوقت نفسه، قدم رؤية باهرة للمسرحية تحت اسم (أوتيللو في الحرب الفيدرالية)، في أحد دورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، واعتمدت رؤيته بإيقاعها البصري على «المنديل» الذي نما- مع تعدد طرق توظيفه في الحركة والفعل المسرحي- ليصبح الكفن الذي يلف جسد «ديذمونة» بعد قتلها، وجسد «أوثيللو» نفسه، بعد انتحاره!!.

وإذا كانت الحركة الذاتية للممثل- لها أهمية استثنائية في لحظات الصمت والاستجابة بردود الأفعال، فالإكسسوار لاسيما الشخصي- ابتداء من النظارة الطبية، وساعة المعصم، والخواتم وما إليها من دبل في الأصابع وسلاسل في الرقاب، إلي أزرار القمصان والفساتين، والأقلام..الخ- يمكن أن تكون له الأهمية نفسها في تجسيد الانفعال وتطور المشاعر في هذه اللحظات عينها، مما يؤدي- على مستو آخر- إلي تأكيد الإكسسوار ومنحه وظائف تعبيرية بجانب وظيفته النفعية. ولست أنسى في هذا السياق مشهدا أدته الراحلة «سعاد حسني» تحت قيادة المخرج «كمال الشيخ» في فيلم (غروب وشروق). ففي هذا المشهد خرج«عصام» مسرعا ليشتري زجاجة «شامبانيا»، بينما بقيت «مديحة» وحدها في شقته التي تزوره فيها لأول مرة، وفي أعماقها مشاعر عديدة متناقضة، وينبغي في الوقت ذاته أن تعبر عنها وتجسدها بلا كلمة واحدة: أنوثة متفجرة تتوق إلى رجل تسلس له قيادها عن طواعية، وجاءت لعقر دار من تعلم أنه المغامر الكبير في عالم النساء، كما أنه صديق زوجها، وهي تعاني الرغبة في المغامرة ونزعة اللهو واللعب، والتردد أيضا لوعيها بمكانتها الاجتماعية كمتزوجة وابنة الباشا الكبير المسئول عن أخطر الأجهزة الأمنية. ولم يكن في الأداء العبقري لهذه اللقطات إلا الطريقة التي تتعامل بها مع «الفرير»، الذي راح ينحسر عن كتفيها تدريجيا، فتمسك به، إلى أن تستسلم للإطاحة به في إهمال، بينما تتبختر مستطلعة المكان، وتزم شفتيها تارة، وتفرجها عن ابتسامة عابثة تارة. ويتغذي هذا المشهد- من ناحية ثانية- بتمثال لأفعى «كوبرا»، أشار به المخرج- ولا شك- ووجه إليه ممثلته الرائعة، فراحت تتحسسه بخفة، وتداعبه، وتضع سبابتها بين فكيه وتنتزعه في ذعر مصطنع تغلفه بسمة تجمع بين الخوف والرضا. وبذا ارتفع التمثال من مجرد حلية في الشقة إلي مستوى الرمز والهاجس الجنسي الذي يراود الشخصية، واكتسب حضورا هاما في المتفرج، فتعذر نسيانه. وكان يمكن- بطبيعة الحال- أن يجد «كمال الشيخ»، وممثلته العبقرية ذات الوجه الحساس للكاميرا، بدائل تعبيرية أخرى، من النوعية نفسها: فك أزرار صدر الفستان، انتزاع سلسلة العنق أو (توكة) تلم الشعر، التعامل مع دبلة الزواج في إصبعها إلى أن تدسها باستهانة في حقيبة اليد..الخ. فلا شك أن أيا من هذه البدائل - ومعها بالتأكيد ما اختاره المخرج الواعي بلغاته الفنية- يكشف عن بلاغة شعرية تجسدت في معاملة الإكسسوار وارتقت به إلي مستوى الرمزية مكتملة الإيحاء.

ج-محور علاقة الممثل بالممثل في الفراغ:

يكاد يغفل كثير من المخرجين في صياغة الحركة محوري الحركة الذاتية والعلاقة بالإكسسوار، ما لم تكن الحركة هنا أو هناك ذات مدلول مادي ومباشر في الوقت نفسه، كالايحاء بالجو الحار أو البارد، أو التطلع إلي ساعة لمعرفة الوقت، أو المطالبة بكوب ماء.. الخ. ولكن غالبا ما يوجه المخرج اهتمامه إلي تحريك الممثل وتنقلاته على الخشبة، أي بمحور علاقة الممثل بغيره في المشهد، وبمكانه في المساحات الجزئية التي يمكن أن تنقسم إليها المنصة، بما قد يكون عليها من كتل أو عناصر المنظر، ويا ليته يهتم بهاتين العلاقتين اهتماما حقيقيا.

ولا أزعم - ولا أستطيع بطبيعة الحال الزعم- بأن كل المخرجين بلا استثناء على هذه الدرجة أو تلك من الغفلة، ولكن ما أستطيع التأكيد عليه أنها غفلة، ربما جاءت عن جهل أو ضحالة موهبة، أو ربما انتقلت من عروض المحترفين الظرفاء التي تدرج في صيغة الإنتاج الرأسمالي المعروفة بإنتاج القطاع الخاص، إلى غيرها من عروض القطاعات والأوعية الإنتاجية الأخرى. فعروض الظرفاء لها من كثافة الوجود في الأجهزة الإعلامية بمختلف أشكالها- ولاسيما التلفزيون في أي من سهراته الأسبوعية- ما يؤدي بالتالي إلى تأثيرها الكبير على الذوق العام وثقافته الفنية، ولقد كشف هذا التأثير عن نفسه في عروض أنتجها مسرح الدولة واستعانت بنجوم مسرح الظرفاء، وتكشف في عروض بعض الهواة المفرغين من الثقافة الفنية المتخصصة، وقد لا يدفعهم لاقتحام أبواب الإخراج والتمثيل إلا غواية التقليد والشهرة أو فرحة التصوير في ظل النجوم، ولا يكلفون أنفسهم مشقة التثقيف والعمل علي تغذية الموهبة بالمعرفة والمثابرة على تأمل الواقع المعاش.

ولكن عروض الظرفاء لا تكاد تعبأ إلا بالكوميدية اللفظية أو ما يسمونه «الافيه»، سواء بإلقاء النكات المباشرة أو التعليقات و«القفشات» الهزلية التي لا يبالي أحد بما إذا كانت تخدش الحياء أو لا تخدشه، أو أنها مبتذلة وسوقية، وقد تهدم الموقف الدرامي المفترض وتسيء للشخصية الفنية. فإثارة الضحك هو غاية ما تهتم به، ولو كان ضحكا غليظا خشنا، ولذا تتبارى في الإعلان عما فيها من عدد ضحكات!. وأكاد أجزم أن حركة الممثل في عروض الظرفاء، أمر ميسور تافه بلا قيمة حقيقية أو زائفة، فلا تستدعي مخرجا بالمعنى الفني، فدوره لا يعدو- في أحسن الأحوال- أن ينظم حركة المرور والسير على المسرح، بما عليه من عوائق، والمهم ألا يرتطم الممثل بآخر أو بكتلة، إلا إذا كان الارتطام مقصودا لإثارة الضحك، ولو كان مكررا من تداعيات حمق أو «لهوجة»، وما أكثر الحمقى المتسرعين والظرفاء الأغبياء في عروض هؤلاء المحترفين!!. ومن تنظيم حركة المرور تحديد مساحة الخشبة التي تخصص لهذا النجم أو ذاك، لينطلق ويرتع فيها- كيف يشاء- ليخرج مخزون إضحاكه من جرابه أو ما يتصوره إبداعا، تجشم من اجله جمهوره عناء الحضور إليه وتسديد ثمن التذكرة الباهظ. ولا بأس- من ناحية ثانية- أن يقدح المخرج زناد مخيلته ليتمخض عن طريقة مدهشة لدخول النجم أو النجمة إلى المسرح في أول الظهور الميمون

فمن دخلة تشفع بالشتائم والصيحات العالية، إلى دخلة بدراجة لا تخلو من مسخرة في هيئتها، أو دخلة بسيارة، وأخرى بهودج، وغير ذلك من الحيل الخائبة التي سرعان ما يتبدد تأثيرها ويزول. ولا يكاد يبالي أحد بما لكل أولئك من تأثير سلبي علي إيقاع الدراما وترهل النسيج العام، وإدراك المتفرجين لقيمة الوقت، ومعني الترفيه والقيم الجمالية، وتربية الوجدان.

والواقع أن تعبير المخرج شرطي المرور، من التعبيرات الدارجة والمعترف بها في الوسط الفني على نحو يؤكد- على الأقل- شكلا من الابتذال المهني تضيع معه المفاهيم الجمالية للإخراج. ولست أنسى حوارا اضطررت إليه مع أحد ممثلي عروض الظرفاء المحترفين أثناء الأزمة التي تفجرت في نقابة المهن التمثيلية، منذ بضع سنين- حول التصريح لأحد مخرجي السينما بالإخراج للمسرح. ولم يكن هذا الممثل مقتنعا- بأي شكل من الأشكال- أن للأزمة أسبابا موضوعية تتعلق بفروق مهنية ووعي تقني مختلف بين الإخراج للمسرح والإخراج للسينما، واللغة التي يقتضيها «الكادر» أو«لقطة الكاميرا» واللغة التي يقتضيها المشهد المسرحي، وراح من جانبه يبدي دهشته واستنكاره لمثل هذه الحجج غير المفهومة والخالية في الوقت نفسه من أي معني. فالإخراج- فيما قال، لا فض فوه- هو الإخراج، ولا يزيد عن تحديد مكان الممثل، الذي يقوم بشغله، أما الكلام عن ضبط الإيقاع العام للعرض أو الخاص للمشهد، والدوافع..الخ، فليس إلا لغوا باطلا، ورطانة مكشوفة، يخفي وراءها المخرجون المتعطلون حقدهم على الآخرين الذين يطلبهم السوق. والحق أن الوسط الفني ما لبث أن ابتلع الأزمة وتمخض عن السماح بما تعكر له، فصفى، وتأكد تهافت الوعي التقني الذي يسوغ النزوات ويمنحها الشرعية، مثلما يجعل الإخراج مهنة من لا مهنة له، والحركة بركة، والأعمى خبيرا بالساعات، والأرزاق على الله**!!**.

والواقع أن المفهوم المتدني للإخراج في مسرح الظرفاء يفسر بشكل أو بآخر فشل تجربة «كرم مطاوع»- رحمه الله- الوحيدة معه، في مسرحية (القضية ٧٧٧). ويلقى ضوءا كاشفا على ما ذكر لي ذات يوم الأستاذ «عبد الغني زكي»- وهو مخرج مخضرم في العمل مع النجوم الظرفاء- من أن المسرحية الوحيدة التي أخرجها «سعد أردش» للقطاع الخاص، وهي (هاللو شلبي)، قد أعاد إخراجها- في اليوم التالي للافتتاح- الأستاذ «عبد المنعم مدبولي» بطل المسرحية ونجمها، هادما كل خطوط حركتها السابقة، باعتبارها خطوطا غير مرضية، ولا تفجر كل طاقة الإضحاك المستهدفة والمعتادة، ومريضة بما كان يقوله «أردش» عن «المفهوم- **Conception**»!!.

إن تعبير المخرج شرطي المرور، رغم ما فيه من ابتذال وقصور مهني واستعارة متدنية، يعود ليفسر من ناحية أخرى تهافت الأعمال الفنية، لا من حيث القيمة الجمالية أو الوظيفة الاجتماعية فحسب، ولكن بوصفها منتجات تتطلب قدرا من الجودة وإتقان الصنعة، قبل أن تتطلب إفراطا في النفقات. ولكن- على مستوى آخر- يمكن القول بأن المفاهيم المبتذلة والمبتسرة إلى سادت الوسط الفني عن الإخراج المسرحي، تفسر ازدهار القوى المتمردة النامية في هوامشه، ولم تزل تبرر نفسها بالسخرية من مسرح المحترفين والتهكم عليه، وتستمد من أزمته المستفحلة متعددة الأسباب مبرر وجودها ومشروعيتها، فيما يعرف بظاهرة الفرق المستقلة أو الحرة، التي يمتد نشاطها في الجامعات والشركات وأندية الشباب متصلة بأوعية الهيئة العامة لقصور الثقافة. فهنا وهناك ينشط هواة المسرح بثقافاتهم متفاوتة العمق، ويتداخلون في تشكيل فرق الأوعية الإنتاجية ويؤكدون أنفسهم- في الغالب- بصفتهم البديل الممكن لمسرح الاحتراف العليل، ولكن قد لا يدري معظمهم أن أسباب العلة أدركتهم ونفذت إليهم من حيث لا يحتسبون، فالنوايا الطيبة وحدها لا تكفي لإبداع الفن، ولا تكفي للإنتاج ذي القيمة في أي مجال، كما أن السخط والتمرد على البناء المتهالك، قد ينبه لما فيه من خلل وأسباب التداعي، ولكنه لا يكفي- أيضا بحد ذاته- لتصميم أو إدراك بناء بديل إلا أن يكون عبثا وقصورا على الرمال، ولاسيما في زمن البحث عن علامة الجودة!!.

لقد أسهم- علي أية حال- مسرح الظرفاء في إفساد المفاهيم الفنية التي تكفلت أجهزة الإعلام بأن تشيعها، ومن هذا الفساد الأسئلة الحرجة التي تعلقت كأجراس الاتهام في رقبة مخرج المسرح، عن طبيعة عمله، سواء عني العرض بالإضحاك أو عني بإثارة انفعال آخر. فالضحك بحد ذاته أثر جمالي، قد يتوخاه المخرج باختياره، مثلما يتوخي أن يثير في المتفرج أي انفعال آخر يتوافق مع تفسيره للفضاء الدرامي، ويحقق مقاصده منه. والجدية والجودة في النهاية قيم فنية وأخلاقية لابد وأن تكمن وراء العمل المسرحي، أيا ما كانت مقاصده ونواياه. ومن الجدية والجودة بلا شك أن يدرك المخرج حقيقة دوره في صناعة العرض، وواجبه في معرفة أدواته وإجادة العمل بها، وإتقانه، وأنه بالتبعية ليس مجرد عسكري مرور، ولا مجرد خبير علاقات عامة، طلب إليه أن ينسق جهود حشد متنافر الأمزجة من الفنانين، بلا صدام!، ويكون قناة جيدة التوصيل مع الإنتاج. وإذا كان المخرج يمتلك «التفسير» ضمن البنية الوظيفية التي تحكم علاقته بالعمل ككل، فكما أن هذا التفسير يتدخل في تشكيل علاقته بالقوى الفاعلة معه وتحديد مطالبه منهم، فهذا التفسير نفسه يقود صياغته للحركة علي المسرح بما يبني علاقة الممثلين ببعضهم من ناحية، وعلاقتهم بالفرغ من ناحية ثانية، وهذه الصياغة هي المهمة الوحيدة التي يقوم بها بنفسه.

وعلى أية حال، فصياغة الحركة في هذا المحور، تبدأ بفهم اللغة التي يكتسبها وضع جسم الممثل في فراغ المسرح، بالنسبة لمنظور رؤية المتفرج، فلكل وضع معناه وقيمته الدرامية المستمدة من حالة الشخصية النفسية، ودوافعها وعلاقتها بغيرها من الشخصيات. وتعد «المواجهة- **facing**» من أهم هذه الأوضاع وأبسطها في الوقت نفسه، وفيه يواجه الممثل جمهوره، وجها لوجه بكلية جسمه المستقيمة. وهذا الوضع يؤكد صراحة الشخصية الدرامية ووضوحها، واقتناعها بمنطقها، وتجعل من الجمهور استعارة لعالمها الخارجي الذي تبدي استعدادها لمواجهته بلا خشية، حتى لو كانت في عالم مغلق أو إيهامي بالكامل. وبهذا الوضع تلتمس الشخصية- في الغالب- قوتها وثقتها بنفسها، لأنها تجسد قيم الجمهور ووعيه وضميره العام، وتبدو وكأنها تحتكم إليه، وتطلب منه أن يؤازرها فيما تخوضه من صراع في شبكة علاقاتها الدرامية.

وعلى العكس من وضع المواجهة فالوضع الذي يعطي فيه الممثل ظهره كلية للجمهور«**Back**» يؤكد أن الشخصية التي يجسدها الممثل في مخاصمة مع القيم والوعي المشترك السائد بين أفراد الجمهور، وأنها فقدت ثقتها في مؤازرته ونصرته ودعمه لها، على نحو قد يمهد لاختيارها العزلة الاجتماعية أو الانتحار أو اقتحام معركة أخيرة غير متكافئة قد تضع نهاية لحياتها. ولكن في تيار الطبيعية كان هذا الوضع ينبع من شرط جمالي آخر، لا يفترض فيه المخرج أن الشخصية تعي وجود الجمهور كمتفرج، بل أن الجدار الرابع الذي يشاهد منه الجمهور لا يزال قائما.

وبين وضعي المواجهة بالظهر والوجه، تتولد سلسلة أوضاع تكشف تطور أوضاع الشخصية في الصراع الدرامي. فهناك الوضع الجانبي«**Profile**»، الذي يتسم بالصلابة والحدة المستمدة من التحديد الصارم للخطوط الخارجية في الجسم والوجه معا، ويؤكد أن الشخصية تخوض صراعا حديا مع الآخر ولا يمكنها فيه التفريط في أي من قيمها أو رغباتها، ولا تقبل في الوقت ذاته أية مساومة عليه. وفي هذا الوضع يمكن للشخصية أن تسخر بعنف وجرأة، وتفند الآراء والرؤى التي تستمع إليها، وتدلي بحججها في وضوح وقوة، وتشهر سلاحها إن لزم الأمر، وتبدي استعداها للموت في سبيل ما تؤمن به. وفي جميع الأحوال، فإن وضع«البروفيل» وضع نزال ومبارزة، وغياب للتهادن ونزعة التسامح، فإذا كان بين عاشقين، فقد بلغا نقطة تصدع العلاقة والمفاصلة بينهما، وتصفية الحسابات المعلقة. ومن الملاحظ أن «نورا» في مسرحية (بيت الدمية/ هنريك إبسن) أعطت هذا الوضع قيمته الدرامية كاملة، حين طالبت به زوجها «تروفالد» في المشاهد الأخيرة، وراحت تصفي حسابها معه، بعد تكشفها أنها كانت مخدوعة فيه وفي حبه لها، وفي استعداده للتضحية من أجلها إذا اقتضى الأمر.

وخلافا لأوضاع المواجهة الحدية التي يتخذها الممثل على المسرح، سواء الجانبي أو بالظهر أو بالوجه، فإن الأوضاع الأخرى تتسم بالتبعية بالانحراف والزوايا المائلة، وتعرف بأوضاع «**tour walker**»- أي السائر بميل- سواء ليمين ويسار عمق المسرح، أو ليمين ويسار المقدمة. وهذه الأوضاع تناسب غالبا الشخصيات العادية ذات الطبيعة الرمادية، أو تلك التي تتسم بالمراوغة، وتنطوي على قدر من المكر والدهاء، أو الجبن والخسة، وتنزع- على أية الحال- إلي الهرب من المواجهة الصريحة المباشرة والانفلات من المساءلة عن الحقيقة، ولذا يمكنها أن تنوع حركتها بين هذه الأوضاع الأربعة في المشهد الواحد، فتهرب من وضع إلي وضع مماثل في إتجاه آخر. ولا شك أن المشهد يقتضي نسج الحركة أوضاع الجسم المنحرفة، إذا كان فيه شخصيتان من نوع واحد، وكلاهما يراوغ الآخر. وهذه الأوضاع تثير شك المتفرج في صدق الشخصية وتعلق يقينه فيما تقوله أو تفعله.

ولكن إذا كان وضع الممثل علي خشبة المسرح له علاقة وثيقة بطبيعة الشخصية وموقف المتفرج المحتمل منها، ومما تمثله من قيم وأفكار، فخطوط الحركة التي تتخذها ترتبط بدوافعها من ناحية وبالرغبة التي تريد تحقيقها في المشهد من ناحية ثانية. فإذا وعي المخرج أن الشخصية الدرامية في تفسيره، تنطوي علي قدر من الدهاء والخبث وأن لها أغراض خفية تريد تحقيقها في المشهد، فهي لا تنتقل من وضع مائل إلي وضع آخر، بخطوط حركة مستقيمة ومباشرة، بل تتخذ غالبا خطوط حركة لينة ومنحنية، وتسعي بها للالتفاف علي الشخصية العقبة أو الضحية، والسيطرة من أعلي الكتفين عليها، بحيث تمتلك أذنيها بما تقوله، وتخفي- في الوقت نفسه- وجهها بما قد يتراءى عليه من سمات الكذب والادعاء والتدليس. أما الشخصية/ الضحية- في السياق نفسه- فتبدو حائرة مضطربة بين الخطوط الثعبانية اللينة التي تلتف عليها، وتبحث عن الوجه الحقيقي وراء أقنعة الكلمات التي تنهال علي أذنيها، وتهيج- في الوقت نفسه- انفعالها، بما يشغلها بحركتها الذاتية أو علاقتها بإكسسوار خاص. فإذا كانت الضحية صريحة، وأرادت أن تفلت من الخطوط المنحنية اللينة التي تلتف عليها فبخطوط حركة مستقيمة، وإن كانت بأوضاع مائلة، إن كانت مازالت في حيرة من أمرها، إلي اليمين أو اليسار من عمق خشبة المسرح، أو من المقدمة. ولو أن الضحية بدورها تتمتع بقدر من الخبث والدهاء، ومالت إلي المراوغة، ستتخذ بدورها خطوط حركة لينة منحنية في علاقتها مع الأخري، وبالتالي، فإن نسيج الحركة سيتشكل تباعا من أوضاع الجسم المائلة، ومن تقاطع الخطوط اللينة المنحنية في علاقة كل جسم بالآخر. ومن هنا يتشكل- في الوقت نفسه- صورة أكثر تعقيدا وديناميكية تدمج وضع جسم الممثل وحركة علاقته بالآخر، مع حركته الذاتية، وعلاقته بالإكسسوار، ولاسيما الشخصي.

ويمكن لأوضاع الممثلين ذات الزوايا المنحرفة أو المائلة على خشبة المسرح، أن تقدم تكوينات عديدة متنوعة وموحية بالجو النفسي العام للمشهد، ولعل أهمها تكوين التآزر المغلق الذي يضم الشخصيات المتآمرة، أو المتهامسة بما لا تستطيع أن تبوح به علانية، بحيث تتوزع علي قوس، بأوضاع مائلة من اليمين واليسار، وتلتقي أشعة البصر في نقطة مركزية هي الضحية. وذلك علي نحو ما نجد- مثلا- في مشهد اغتيال «يوليوس قيصر»، ومن بين المتآمرين أقرب الناس إليه، ألا وهو «بروتس»، الذي تقضي طعنته عليه قولا وفعلا: «حتى أنت يا بروتس!!.

والواقع أن أوضاع الممثلين ذات الزوايا المائلة أو المنحرفة، وخطوط الحركة اللينة المنحنية، تعد الأساس لصياغة حركة عديد من الشخصيات الدرامية الشهيرة مثل «كلوديوس/ هاملت»، «إياجو / أوثيللو»، «مفستوفليس أو الشيطان/ مأساة الدكتور فاوست»، «كاشيوس/ يوليوس قيصر»، حتى «هيلمر» و«كرجوشتاد» في(بيت الدمية). فكلها شخصيات تتسم بأقدار متفاوتة من المكر والخبث وسعة الحيلة، أو المراوغة وعدم الوضوح، مما يجعلها قادرة على نصب الفخاخ للآخرين، أو أن تخفي حقيقتها، وتصدر صورة زائفة عنها. وحتى إذا انفردت بنفسها علي المسرح في محاورة ذاتية تكشف عما فيها، سواء أكانت في المواقع الأمامية أو الخلفية، فلا يمكنها إلا أن تتخذ النوعية نفسها من الأوضاع والخطوط، التي تتخذها في الوقت نفسه مع الآخر/الضحية في سرعة خاطفة وإيقاع لاهث، يدرك أن البطء والاتئاد يمنح الفرصة للآخر أن يفكر ويتبين الخيط الأبيض من الأسود فيما تقوله على نحو يهدد الخطة الموضوعة ويفسد فعالية الفخ المنصوب.

ولكن علي مستو آخر، فإن أوضاع الممثلين وما يتخذونه من خطوط حركة مستقيمة أو منحنية أو متكسرة، تعود لتندمج من ناحية بعلاقة الشخصية مع المكان: مداخله، مخارجه، نوافذه، وما فيه من كتل ومستويات، لأن الشخصية لها بالضرورة إحساسها ووعيها بهذا المكان، مما يؤثر علي سلوكها فيه، علي الأقل من خلال نظراتها إليه. فلا يمكن تحييد علاقة الشخصية بالمكان أو تكون مشاعرها نحوه صفر، وهي تتحرك فيه، حتى لو كان بالنسبة لها مكانا عاما!. وفي هذا السياق، فإن أوضاع الممثلين، علي اختلافها وتنوع خطوط الحركة التي يتخذونها بإزاء أحدهم الآخر، مع مراعاة طبيعة علاقة كل منهم بالمكان ومفرداته، تسمح للمخرج بإمكانات هائلة لتكوينات شيقة وموحية بالجو النفسي للمشهد الدرامي ككل. وتزيد هذه الإمكانية إذا زاد الممثلين في المشهد عن اثنين، مع تنوع وتناقض رغبات الشخصيات الجزئية وأساليب تحقيقها، في إطار الهدف العام من المشهد، مما يلزم المخرج- على مستوى آخر- بتحديد وتوزيع قوي الصراع في مساحة اللعب التمثيلي، وتحريكها بدقة تمزج حركة الفرد حينا، بالحركة الثنائية المزدوجة أو الحركة الثلاثية، وفق مقتضي الدراما من ناحية والتوازن التشكيلي للكتل في المساحة من ناحية ثانية.

ومن هنا نجد تشكيل القوس أو الدائرة الجماعية المفتوحة، حيث تحدد أشعة البصر النابعة منها بؤرة درامية تشغلها شخصية بقياة تآمر، أو «بخطبة انفعالية- **tirade**» تحض علي فعل ما. وقد يتحول القوس أو الدائرة إلى مثلث يتأهب للهجوم، أو لاستيعاب حركة فرد يأبى الإقناع بين الجماعة، وقد تشكل المجموعة مثلثا وهميا قويا وعلي رأسه سلطة مهيمنة. وهذه النوعية من المشاهد الكتل الجماعية، تتطلب في تحريكها دقة بالغة لتضفير حركة الفرد في حركة المجموعة، ومراعاة علاقة الكل بالمكان وما فيه من كتل، حتى لا تفتقر إلي الإنسجام والتناغم الجمالي، ولا تتحول إلي فوضى. ورغم ذلك ففي أحد العروض التي شاهدتها ارتطم الممثلون بكتلة منضدة من المفترض أنها مجهزة بطعام وشراب، وتكرر الارتطام كثيرا، على نحو أدى إلى قلب المنضدة، في كل مرة وبعثرة ما عليها، وأدى بالتبعية إلى قلب الأثر العام من المشهد، وفوضى إكسسوار مبعثر في المشاهد التالية!. ولكن مخرج العرض زعم بأن الأمر كان مقصودا، ولم يشأ بالطبع أن يفصح عن مقصده، ولا كان هناك مبرر مفهوم، لا جماليا ولا موضوعيا، بل كان هناك خلل في حساباته للمساحة بما عليها من أدوات وكتل من جانب وفي حركة الممثلين من جانب آخر، وربما فوجئ هؤلاء يوم العرض، بوجود كتل لم يتدربوا عليها، فلم يعوها فيما يفعلون أثناء العرض!!.

٣- فنون معاونة للمخرج:.

لا شك أن تكوين المخرج من الناحية المهنية، خلافا لغيره من الفنانين الذين يتعاون معهم، ويقود أفعالهم ويدمجها في صناعة العرض أو إبداعه، تكوين معقد ومركب. إنه يحتاج أن يلم بفنون غيره، لا ليقودهم فقط ويحدد مطالبه منهم، وآلية مساءلتهم والحكم علي ما يقدمونه له، بل يحتاج هذه المعرفة في صميم عمله الذي يقوم به بنفسه، ألا وهو صياغته للحركة، ونسج الصورة بكل ما تنطوي عليه من تفاصيل.

فالصورة المسرحية تحتاج إلي أن ينمي المخرج وعيه وحسه بفن النحت، ولاسيما الحديث منه، باعتباره فن العلاقة بين الكتلة والفراغ. فالممثل من هذه الزاوية، كتلة حية، وإذا فتح ساقيه تشكل بينهما فراغ داخلي، وإذا حرك ذراعيه أو جذعه أو عنقه أو شعره أو كفيه، تغير من حوله الفراغ الذي يتنفس فيه، وبالتبعية يصاغ بجسمه عديد من التكوينات النحتية المتعاقبة في الزمن، وتتغير فيها بشكل دائم علاقة الكتلة بالفراغ الداخلي والخارجي معا. ولما كان المخرج لا يحرك ممثلا واحدا، بل عديدا من الممثلين أحيانا، وفي إطار من الكتل الأخرى في المنظر، فالتكوينات النحتية التي يخلقها تتزايد تركيبا وتعقيدا، وتتغير فيها تفاصيل علاقة الكتلة بالفراغ، مع الزمن.

ولما كان المخرج- من ناحية ثانية- يحرك أجسام الممثلين بأشكال وطرز وألوان من الثياب، فهي كتل ملونة تتحرك بين كتل ملونة ثابتة في وحدات المنظر، بما فيه من فراغات ممكنة. ومن الملائم إذن أن يدرس العلاقة بين هذه الألوان مجتمعة، بانسجامها أو تنافرها أو تكاملها وتأثير بعضها علي بعض، والحكم بالتبعية علي أثرها الكلي في المتفرج. ولا عون له في هذه الدراسة إلا فن التصوير بتياراته المختلفة، والانتظام في متابعة وتحليل إنتاجه. ومن ناحية ثالثة، فالإضاءة في المسرح: ألونها، كثافتها، ومصدر إسقاطها، تؤثر بشكل حاسم علي ألوان الأصباغ، وتغير غالبا من طبيعتها في أثرها علي العين، ولابد من دراسة تأثيرها علي الناتج الكلي، وكيف يؤثر علي المتفرج.

ومن ناحية رابعة، ولأن الصورة المسرحية بطبيعتها غير ثابته، بل متغيره مع الحركة في الزمن فالمخرج يحتاج إلي الإلمام بالموسيقي بوصفها تشكيلا في الزمن، يعينه على تفهم الفروق الدقيقة بين مصطلحات: «التمبو- **tempo**»، «الإيقاع- **rhythm**»، «النغمة - **tone**»، و«تعدد الأصوات/ **polyphony**». إن الإلمام بهذه المصطلحات ومدلوها يعين المخرج علي ضبط الأداء الصوتي بين الممثلين، وتعميق الموسيقي التي يمكن أن تتولد من استخدامهم للأشياء والأدوات، والتوجيه إلي ما يحتاجه من مقطوعات أو مؤثرات يتعذر توليدها من المشهد نفسه، وضبط الحركة بما يخضعها للأداء الصوتي، وتنعيم النقلات من لحظة إلي لحظة بحيث لا تبدو خشنة أو مضطربة أو فجة. وهكذا يمكنه أن يصهر كافة عناصر الصورة في كل متجانس متساند سمعية وبصريا.

وعلى هذا النحو فالإخراج المسرحي، ليس مهنة أحادية الجانب، وليس مجرد فن قيادة لمجموعة من الفنانين لإضفاء روح الفريق على عملهم، ولكنه بالدرجة الأولى فن خلق وصياغة لعالم بكل تفصيلاته المتداخلة والمتوافقة في فراغ خشبة المسرح خلال زمن العرض. وهذا العالم أحوج ما يكون إلي التعاون والقدرة علي الحوار والتفاعل الخلاق بين القوى الفاعلة، تحت قيادة واعية بما تريد من تفسير، وتتسم بالمرونة والحكمة والاتزان، وقادرة علي أن تحظى بالاحترام.

الإمام في ٢٠١٨/١/٦

فهرس الكتاب